Limba și literatura română

Manual pentru clasa a XI-a

Eugen Simion
(coordonator)

Florina Rogalski
Daniel Cristea-Enache

CORINT

Scanned with OKEN Scanner

Limba și literatura română

R. ANCUȚA - CAMELIA

Eugen Simion
(coordonator)

Florina Rogalski
Daniel Cristea-Enache

CORINT

Scanned with OKEN Scanner

Manualul este aprobat de Ministerul Educației și Cercetării cu Ordinul nr. 3883/31.05.2002

Date despre autori:
Acad. **Eugen Simion**, prof. univ. dr., Facultatea de Litere a Universității București, președintele Academiei Române

Prof. dr. **Florina Rogalski**, gradul I, „Școala Centrală", București,
membră a Comisiei Naționale de Limba și Literatura Română

Asist. univ. **Daniel Cristea-Enache**, Facultatea de Litere a Universității București

Contribuția autorilor:
Acad. **Eugen Simion** — coordonatorul manualului.

Florina Rogalski — capitolele: I. Specii dramatice, Repere istorice; II. Estomparea granițelor dintre speciile dramatice tradiționale; III. Poezia folclorică, Lirica religioasă; IV. Lirica de la 1848, Mihai Eminescu, Prelungiri ale romantismului și ale clasicismului; V. Simbolismul, Modernismul, Tradiționalismul, Avangardismul; Noțiunile și conceptele de stilistică; Evaluarea.

Daniel Cristea-Enache — capitolul VI: Neomodernismul, Postmodernismul, precum și paginile de prezentare a unor epoci și ideologii literare: „Introducție" la „Dacia literară", Junimea, modernismul, tradiționalismul, avangardismul, neomodernismul, postmodernismul.

Redactor: **Cornelia Gârmacea**
Tehnoredactare și procesare computerizată: **Cristina Bucuroiu**
Coperta și grafica: **Walter Riess**
Lector: **Sorin Petrescu**
Selecția imaginilor: **Liana Filimon și Cornelia Gârmacea**

Editura CORINT
Redacția și administrația:
Str. Prof. Ion Bogdan nr. 19,
Sector 1, București
Tel/fax: 211.97.66; 210.70.86

Difuzare:
Str. Teodosie Rudeanu nr. 21,
Sector 1, București
Tel/fax: 222.19.49; 223.19.28
E-mail: corint@dnt.ro

Toate drepturile asupra acestei lucrări sunt rezervate Editurii CORINT.

ISBN: 973-653-158-9

Preț: 72 000 lei

Tiparul executat la ***ROMPRINT***

Manualul este conceput în concordanță cu structura și cu obiectivele programei aprobate de Ministerul Educației și Cercetării și cuprinde, din perspectiva autorilor, o ofertă maximală în ceea ce privește numărul scriitorilor și al textelor propuse pentru a fi studiate.

Având în vedere prevederile minimale ale programei, numărul de ore disponibil, nivelul de pregătire al fiecărei clase, precum și propriile preferințe, profesorul va alege autorii și textele care vor fi studiate în clasă (minimum 27 de texte pentru profilurile sau specializările la care limba și literatura română se studiază în trei ore pe săptămână și minimum 30 de texte pentru profilurile sau specializările la care limba și literatura română se studiază în patru ore pe săptămână).

Conform programei, noțiunile și conceptele recomandate pentru elevii care studiază limba și literatura română patru ore pe săptămână sunt marcate cu asterisc în cuprins și/sau în indexul de noțiuni și concepte.

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT ÎNAINTE

Micul grup de profesori care şi-a asumat responsabilitatea (deloc uşoară!) de a redacta manualul de limba şi literatura română pentru clasa a X-a revine acum, uşor modificat: a fost cooptat un tânăr critic literar, asistent universitar. Este vorba de manualul pentru clasa a XI-a care, potrivit programei şcolare, încearcă să cuprindă şi să explice evoluţia dramaturgiei şi a poeziei româneşti. Nici aceste domenii nu sunt lipsite de primejdii pentru comentatori. În cazul poeziei, cel puţin, primejdiile sunt chiar mai mari pentru ei, pentru că, se ştie, lirica este o artă a inefabilului. Şi, dacă este aşa, cum „să povesteşti" inefabilul, adică — în viziunea lui Rimbaud — nevăzutul, neauzitul, nepipăitul şi nemirositul? Rostul criticii pe lume este să facă accesibile aceste noţiuni, care scapă unei determinări precise. Mai ales când este vorba de un cititor (elevul) care, cu mintea lui tânără, vrea să cuprindă şi să înţeleagă totul, chiar şi necuprinsul şi neînţelesul. Florina Rogalski (doctor în filologie cu o teză despre Mircea Eliade, profesoară de mare autoritate în lumea didactică bucureşteană) şi Daniel Cristea–Enache (un eminent tânăr critic şi profesor) încearcă, acum, să înfăţişeze, într-un limbaj adecvat scopului didactic, pe I.L. Caragiale, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Marin Sorescu, urmaţi (în sfera liricii) de Eminescu, Macedonski, Bacovia, Barbu, Blaga, Arghezi, Pillat, Nichita Stănescu, Dimov etc. O fac, după opinia mea, cu pricepere şi respect faţă de valorile naţionale. Nu vor, ca alţii, să demistifice şi să încurce lucrurile, vor (şi reuşesc) să justifice operele de referinţă şi să dea o idee despre evoluţia unui gen literar, dând, implicit, o idee despre istoria literaturii române, în totalitatea ei. Un manual şcolar trebuie, înainte de orice, să informeze şi să ofere tânărului modele spirituale. Cum ar putea să izbutească dacă nu-i propune texte exemplare care-i educă gustul şi-i deschid pofta de a citi?

Se remarcă, în sumar, un capitol nou: acela despre lirica religioasă. Este bine venit, pentru că este vorba despre o parte a poeziei româneşti care, timp de aproape 50 de ani, a fost ocultată, vânată, contestată în chip nedemn, ca să nu spun altfel. Ea există, pentru că există Dumnezeu şi, mai ales, există omul care, căutând absolutul şi încercând să-şi înţeleagă locul în lumea ce ne poartă, îl caută pe Dumnezeu. Cum am încercat să dovedesc în altă parte, religiosul este un sentiment ce apare chiar şi la poeţii care nu manifestă un interes special pentru religie. Prin metafizică ei ajung, în chip fatal, la divinitate. Cazul Eminescu este cel mai elocvent. El a scris puţine versuri cu teme strict religioase, dar, reflectând în marile lui poeme la naşterea universului şi la „maşinăria lumii", ajunge, invariabil, la ideea de adevăr absolut şi, deci, la ideea de divinitate.

Orice manual ridică, apoi, problema selecţiei textelor şi, implicit, a scriitorilor chemaţi să ilustreze un moment şi un stil din evoluţia dramaturgiei sau a poeziei noastre. Sunt, în manualul de faţă, câteva nume noi (şi e bine că este aşa), sunt alte nume de scriitori importanţi care lipsesc (şi este păcat). Autorii manualului au fost însă nevoiţi să respecte o programă oficială, posibilitatea lor de a alege fiind, în această situaţie, limitată. Cei sacrificaţi sunt, şi în cazul de faţă, scriitorii contemporani. Programa citată mai înainte se arată neîndurătoare cu ei. O situaţie care trebuie să ne dea, cred, de gândit...

La ce ne ajută poezia? Poezia nu ne ajută să mergem, ne ajută să respirăm. Sau, cum scria, în 1945, G. Călinescu, ne ajută să trăim, o oră pe zi, în preajma zeilor. Eu aş zice: poezia ne ajută să trăim, indiferent de oră, după un orar cosmic şi să fim, uneori, în vecinătatea miturilor.

Eugen Simion

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvânt înainte

Capitolul I. Dramaturgia
SPECII DRAMATICE. REPERE ISTORICE
Comedia/6
Ion Luca Caragiale, *O scrisoare pierdută* /8
Camil Petrescu, *Jocul ielelor* /19

Capitolul al II-lea. Dramaturgia
ESTOMPAREA GRANIŢELOR DINTRE SPECIILE DRAMATICE TRADIŢIONALE*
Lucian Blaga, *Meşterul Manole* /28
Marin Sorescu, *Iona* /38
Eugen Ionescu, *Regele moare* /45

Capitolul al III-lea. Poezia
POEZIA FOLCLORICĂ
Poezia folclorică /54
Miorița /56
Monastirea Argeşului /63

Capitolul al IV-lea. Poezia
LIRICA DE LA 1848. MIHAI EMINESCU. PRELUNGIRI ALE ROMANTISMULUI ŞI ALE CLASICISMULUI
„Introducţie" la „Dacia literară" /74
Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia* /76
Dreptatea leului /82
Vasile Alecsandri, *Malul Siretului* /86, *Viscolul* /87
Romantismul /90
Junimea /91
Mihai Eminescu, *Epigonii* /93, *Sonete* /99, *Revedere* /103, *Scrisoarea I* /107, *Luceafărul* /114, *Glossă* /124, *Odă — în metru antic* /130, *Rugăciunea unui dac* /133

EVALUARE SEMESTRIALĂ /138

George Coşbuc, *Moartea lui Fulger* /139
Octavian Goga, *Apostolul* /147

Capitolul al V-lea. Poezia
SIMBOLISMUL. MODERNISMUL. TRADIŢIONALISMUL. AVANGARDISMUL
Simbolismul /152
Alexandru Macedonski, *Noaptea de decemvrie* /153, *Rondelul cupei de Murano* /160, *Rondelul rozelor ce mor* /161
George Bacovia, *Plumb* /164, *Lacustră* /166, *Decembre* /169
Modernismul /172
Ion Barbu, *Din ceas, dedus...* /174, *Oul dogmatic* /178
Lucian Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* /183, *Paradis în destrămare* /186, *Cântecul spicelor* /189
Tudor Arghezi, *Testament* /191, *Psalmi* /194, *Flori de mucigai* /204
Tradiţionalismul /207
Vasile Voiculescu, *În Grădina Ghetsimani* /208, *Sonetul CLXX (16)* /211
Ion Pillat, *Aci sosi pe vremuri* /214
Avangardismul* /218
Ion Vinea, *Chei* /219, *Ora fântânilor* /221

Capitolul al VI-lea. Poezia
NEOMODERNISMUL. POSTMODERNISMUL
Spre neomodernism. Orientări estetice /224
Ştefan Aug. Doinaş, *Elegie în gamă majoră* /225
Nichita Stănescu, *Poveste sentimentală* /228, *Către Galateea* /230, *Elegia a zecea* /233
Marin Sorescu, *Echerul* /237, *Scară la cer* /240
Leonid Dimov, *Vis cu bufon* /242
Ileana Mălăncioiu, *Pasărea tăiată* /245
Postmodernismul* /248
Mircea Cărtărescu, *Ciocnirea* /249

EVALUARE FINALĂ /253

Index de noţiuni şi concepte /255

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

Specii dramatice
Repere istorice

Comedia

Ion Luca Caragiale, ***O scrisoare pierdută***

Drama

Camil Petrescu, ***Jocul ielelor***

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de teorie literară

Comedia

definiţie, manifestare în cultura universală şi în cea română, caracteristici

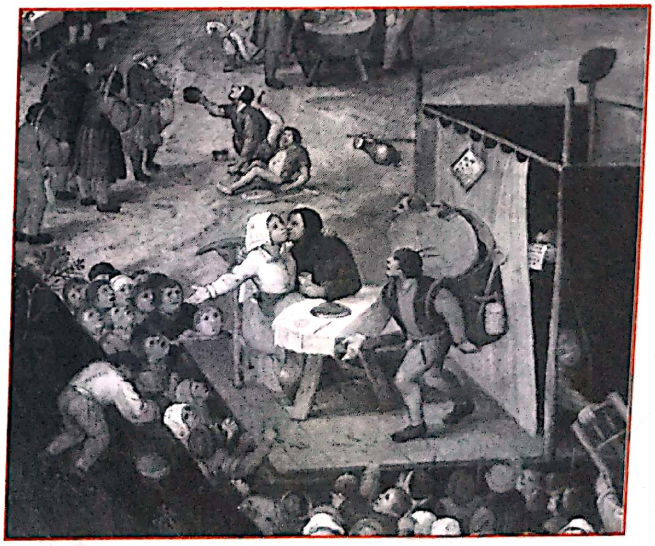
● Din fr. **comédie**, lat. ***comoedia***, gr. **komoidia** — „cântec de sărbătoare".

Comedia este specia genului dramatic, în proză sau în versuri, care evocă întâmplări, personaje, moravuri, într-o manieră care stârneşte râsul, având — de regulă — un sfârşit fericit.

În Antichitate, specia ca atare era definită prin contrast cu tragedia, insistându-se asupra caracterului obişnuit al faptelor şi al oamenilor prezentaţi, spre deosebire de evenimentele pline de măreţie şi de caracterul nobil — din punct de vedere social şi moral — al personajelor tragice. În viziunea lui Aristotel, comedia este „imitaţia unor oameni necioplţi, nu însă o imitaţie a totalităţii aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor care fac din ridicol o parte a urâtului. Ridicolul poate fi definit ca un cusur şi o urâţenie de un anumit fel, ce nu aduce durere, nici vătămare; aşa cum masca actorilor comici este urâtă şi frământată, dar nu până la suferinţă". Tragedia cultivă rigoarea, **unitatea**, iar comedia preferă **varietatea**, încurcăturile de situaţii, neprevăzutul; personajele tragediei sunt supuse **destinului**, cele ale comediei — **hazardului**; tragedia priveşte cu nostalgie spre **trecut**, în vreme ce comedia exaltă cu bucurie **prezentul** şi anticipează viitorul; limbajul celei dintâi este **solemn şi nobil**, în timp ce comicul cultivă **stilul oralităţii**, cu expresii popular–familiare, apropiindu-se voit de vorbirea obişnuită. Dacă tragedia îl îndeamnă pe omul superior să aspire către **libertate** şi către **demnitate**, chiar dacă aceste deziderate se obţin cu mari sacrificii, comedia subliniază **limitele condiţiei umane** (fizice, morale, spirituale), acceptându-le şi privindu-le cu umor.

În ceea ce priveşte structura personajelor, tragedia construieşte **eroi exemplari**, cu o personalitate puternic individualizată şi o conduită ireproşabilă, iar comedia tinde spre **caricatural**, renunţând la complexitatea şi unicitatea protagoniştilor, în favoarea **tipizării** lor, imaginând **caractere**.

Comedia a apărut în Grecia antică, avându-şi originea în „comos"-ul popular, acel praznic public organizat în cinstea zeului Dionysos, urmat de o procesiune veselă, în care participanţii schimbau între ei glume şi replici cu caracter satiric. Glumele usturătoare şi cântecele cu versuri ironice din timpul petrecerilor câmpeneşti, care celebrau reînvierea zeului prin libaţii bahice, au dat naştere dialogului comic la dorienii din Megara, Sicilia (după opinia lui Aristotel). Forme incipiente de comedie se întâlnesc la Epicharmos (aproximativ în anul 500 î. Hr.) şi în mimurile lui Sofron. Înflorirea comediei atice a coincis cu introducerea corului. Ca şi în cazul tragediei, titlurile multor comedii proveneau de la fapturile pe care le întruchipau componenţii corului: de exemplu, la Aristofan, Sphekes — *Viespile*, Batrachoi — *Broaştele*, Ornithes — *Păsările*. Alături de Aristofan (creator de texte satirice, politice şi bufe), **comedia veche** a mai fost ilustrată de operele lui Kratinos, Krates, Eupolis, ale căror texte satirice se bazau pe filonul grotescului şi al caricaturalului.



Pieter Balten, *Farsă populară* (detaliu)

Scanned with OKEN Scanner

Decăderea democraţiei a avut drept consecinţă pierderea virulenţei satirice de către specia comică. Din anul 380 î. Hr. până în epoca lui Alexandru Macedon, s-a impus aşa-numita **comedie medie**, caracterizată prin tratarea unor teme general umane şi prin eroi întruchipând caractere, în piesele scrise de Eubulos, Anaxandride şi Alexis. Ulterioară anului 336 î. Hr., **comedia nouă** imaginează, cu finețe şi umor, conflicte între personaje tipice (aristocratul mândru — parvenitul obraznic, stăpânul zgârcit — sclavul şiret etc.).

Reprezentanţii **comediei noi** au fost Philemon, Diphilos şi, cel mai cunoscut până astăzi, Menandru. La Roma, comedia a fost influenţată de cea grecească, iar apariţia speciei de sine stătătoare a fost precedată de „fabulele atellane" şi de mimuri. Literatura latină a cultivat două tipuri de comedii: „comoedia palliata" (după model grecesc) şi „comoedia togata" (cu subiecte inspirate din realitatea romană).

Cei mai valoroşi comediografi latini au fost Plaut şi Terenţiu, ale căror piese au constituit modele pentru autorii comici din Renaşterea italiană: Machiavelli, Bibbiena, Ariosto, Aretino. Tot în Italia avea să se dezvolte, între secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, „commedia dell'arte" şi comedia „dialectală", continuată până la un scriitor modern de talia lui Pirandello.

În secolul al XVIII-lea, comedia italiană îi are ca reprezentanţi pe Carlo Gozzi şi Carlo Goldoni. Apărută sub certe influenţe italiene şi spaniole, comedia franceză se impune în clasicism sub forma proprie a **comediei de caracter** (Molière), urmată de **comedia de intrigă** a lui Beaumarchais şi Scribe, până la cea satirică a lui Courteline, cea sarcastică şi absurdă a lui Jarry şi comicul amar din piesele lui Jean Anouilh. Comedia engleză şi-a făcut un model estetic din piesele lui W. Shakespeare, unde se îmbină **farsa** şi **parodia** cu reflecţia filozofică de nuanţă ironică, continuând cu atât de gustata **comedie de moravuri** din timpul Restauraţiei (cultivată de Congreve, Farquhar) şi apoi cu piesele datorate lui Steele, Sheridan, Oscar Wilde şi George Bernard Shaw. Comedia spaniolă beneficiază de creaţiile unor autori comici celebri, precum Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso da Molina.

Comedia germană s-a făcut cunoscută prin operele scrise de August von Kotzebue, Johann Ludwig Tieck, Anzengruber, iar cea rusă a impus doi clasici în literatura de specialitate: pe Nikolai Gogol şi Aleksandr Ostrovski.

În cultura noastră, după începuturi realizate de precursori precum Costache Conachi sau Iordache Golescu, au reprezentat specia comediei — în epoca de la 1848 — Alecu Russo

D. H. Bueno de Mesquita, *Cyrano de Bergerac* (pictură)

şi, mai ales, Vasile Alecsandri (cu *Iorgu de la Sadagura* şi cu ciclul *Chiriţelor*).

Format în ambianţa familială atât de propice teatrului, alcătuită din Costache şi Iorgu Caragiale (conducători de trupe actoriceşti, profesori de artă teatrală, ei înşişi autori de piese), I.L. Caragiale poate fi numit cel mai mare comediograf român şi unul dintre cei mai semnificativi din literatura universală. Din perioada marilor clasici, până în contemporaneitate, genul comic a fost slujit de condeie inspirate ca: Ioan Slavici, B.P. Hasdeu, Victor Eftimiu, Mihail Sebastian, V.I. Popa, Al. Kiriţescu, Tudor Muşatescu, Aurel Baranga, Teodor Mazilu, Ion Băieşu ş.a. Cu o atât de bogată ilustrare în cultura universală, fapt ce întăreşte afirmaţia lui François Rabelais, potrivit căreia „râsul este propriu omului", comedia şi-a inventat numeroase subspecii: **de situaţii, de moravuri, de caracter, de intrigă, de salon**, ori **bulevardieră** (vodevilul), cea **eroică** sau **tragică**, dar şi cea **grotescă, satirică** ori **amară**; aşadar, o categorie estetică la fel de diversă ca viaţa însăşi. **Râsul** este arma imbatabilă a spiritului omenesc împotriva ridicolului, a derizoriului, a grotescului, a absurdului din sfera socială, îndeosebi. Prin umor, ironie, sarcasm, după împrejurări, comedia biciuieşte vicii şi moravuri, urmărind corijarea sau extirparea lor.

Scanned with OKEN Scanner

„Unde nu e moral, acolo e corupție...”

Ion Luca Caragiale

Coordonate ale operei

I.L. Caragiale s-a dovedit, în aceeași măsură, un excepțional creator atât în registrul comic, cât și în cel tragic, prima însușire artistică demonstrând-o în comediile sale, în ***Momente și schițe***, iar pe cea de-a doua — în drama ***Năpasta*** și în nuvelistica de factură psihologică cu certe influențe naturaliste. Însă complexitatea și viabilitatea în timp ale dramaturgiei caragialești decurg și din îmbinarea celor două trăsături artistice chiar în comediile sale, deoarece în spatele întâmplărilor, numai aparent de factură comică, se ascund veritabile tragedii omenești.

▶▶▶

O scrisoare pierdută

(fragmente)

SCENA III

CAŢAVENCU:
(către grupul lui)
Ei, cum să-l trimeți în Cameră, nene, pe stimabilul? Nu zic, are ideile, opiniile lui — și eu respect ideile, numai să fie sincere, și el e sincer, n-ai ce zice, — respect la orice opiniune!... Dar să-ți vie stimabilul cu idei învechite, cu opiniuni ruginite, și să te sperie mereu cu Europa, cu zguduiri, cu teorii subversive... asta nu mai merge... Astfel de opiniuni nu le respect, să-mi dea voie să-i spui...

POPESCU:
Nu, uite ce susține Farfuridi, n-ai înțeles; susține că adică după istorie — d-aia se teme el de zguduiri — nu trebuie să dăm exemplu rău surorilor noastre de ginte latină. N-ai auzit, chiar a zis-o el: surorile noastre de ginte latină...

IONESCU:
Da! a zis-o...

CAŢAVENCU:
(cu aer de protecție)
Voi dascălii sunteți băieți buni, dar aveți un cusur mare: cum vă vorbește cineva de istorie, s-a isprăvit, are dreptate. *(cu putere)* Ce istorie? Apoi, dacă e vorba de istorie, apoi ce te-nvață istoria mai întâi și-ntâi?

POPESCU:
Că România de la Traian...

CAŢAVENCU:
Nu-i așa...

IONESCU:
Că adică strămbunul nostru...

Scanned with OKEN Scanner

CAŢAVENCU:

Ce străbun! ce nostru! Vezi că nu ştiţi! *(cu tonul retoric)* Or, mai întâi şi-ntâi istoria ne învaţă anume că un popor care nu merge înainte stă pe loc *(publicul începe să ia aminte că perorează şi se grupează încet-încet împrejurul lui ca să asculte)*, ba chiar dă înapoi, că legea progresului este aşa, că cu cât mergi mai iute, cu atât ajungi mai departe. *(Grupul lui Caţavencu aprobă şi admiră, grupul lui Farfuridi şi Brânzovenescu, care s-au apropiat şi ascultă mai dintr-o parte, dă din umeri.)*

IONESCU:

Asta aşa e.

POPESCU:

Nici nu mai încape vorbă.

FARFURIDI:

(înţepat)

Da! progres! progres fără conservaţiune, când vedem bine că Europa…

CAŢAVENCU:

(întrerupându-l lătrător)

Nu voi, stimabile, să ştiu de Europa d-tale, eu voi să ştiu de România mea şi numai de România... Progresul, stimabile, progresul! În zadar veniţi cu gogoriţe, cu invenţiuni antipatriotice, cu Europa, ca să amăgiţi opinia publică...

FARFURIDI:

(şi mai înţepat)

Dă-mi voie... Mi se pare că altcineva amăgeşte opinia publică...

CAŢAVENCU:

Nu voi să ştiu de ce zici d-ta.

BRÂNZOVENESCU:

Fireşte că nu vrei să ştii... nu-ţi vine la socoteală...

CAŢAVENCU

(şi mai lătrător)

Să-şi vază de trebile ei Europa. Noi ne amestecăm în trebile ei? Nu... N-are prin urmare dreptul să se amestece într-ale noastre... D-ta eşti avocat, eşti confrate cu mine...

FARFURIDI:

Da, sunt avocat, dar nu sunt confrate cu d-ta... [...]

CAŢAVENCU:

(cu totul înţepător)

Stimabile, nu ştiu pentru ce d-ta mă prigoneşti de la o vreme... Ce ai cu mine? Suntem în faţa alegătorilor, stimabile: or nu încape pică; să luptăm: d-ta o să-ţi pui candidatura, o ştim; eu ţi-o declar că mi-o pui pe a mea... luptă electorală! şi ştim că lupta electorală este viaţa popoarelor... De ce te revolţi contra adevărului? în contra dreptului?... *Oneste bibere*, onorabile!... *(aprobări din partea grupului).*

FARFURIDI:

(izbucnind)

Ia scuteşte-mă cu mofturile d-tale! Onest d-ta? Pe de o parte *„Răcnetul Carpaţilor"*, pe de altă parte chiverniseala confraţilor; pe de o parte opoziţie la toartă, pe de altă parte teşcherea la buzunar!... Urlă târgul, domnule...

Cel care a intuit primul în epocă faptul că în opera dramatică a lui I.L. Caragiale aparenţele comice ascund esenţa tragică a condiţiei umane a fost Titu Maiorescu, mentorul „Junimii".

Încă din studiul estetic ***Comediile d-lui Caragiale***, publicat la numai un an de la reprezentarea ***Scrisorii pierdute*** (13 noiembrie 1884), Maiorescu îl aşeza valoric pe dramaturg în galeria scriitorilor clasici. Dramaturgul a pornit de la o bază istorică reală, şi anume revizuirea Constituţiei din 1883 şi a Legii electorale, precum şi disputele între facţiunile liberale — una radicală (reprezentată de perechea simbolică C.A. Rosetti – Nae Caţavencu) şi alta moderată (ilustrată de I.C. Brătianu – Farfuridi) —, conflictul desfăşurându-se între spiritele conservatoare, aflate la putere, şi reformatorii care cereau introducerea ideilor apusene la noi.

Se cuvine subliniat faptul că I.L. Caragiale este, deopotrivă, un **scriitor naţional**, pentru că opera sa este reprezentativă pentru spiritul românesc în toate manifestările lui caracteristice, dar este şi **unul de valoare universală**, în măsura în care a creat situaţii general valabile şi tipuri umane generice, ilustrate prin variante asemănătoare în orice societate. Caragiale este un **realist**, descriind „balzacian" o lume burgheză, pe care a cunoscut-o bine şi căreia i-a demascat cu temei deficienţele, dar şi un **vizionar**, anticipând situaţii, tipologii şi mentalităţi care se perpetuează, indiferent de evoluţia ambianţei socio-politice. Aşa se explică impresia de permanentă actualitate şi succesul constant al pieselor sale şi astăzi, când contemplăm uluiţi o lume „curat" caragialescă, atât în spaţiul autohton, cât şi pe alte meridiane.

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale, fără să elimine trăsăturile caracterologice tipic românești, a dezvăluit ***esența spiritului uman***, surprins în manifestările și în ambianțele decisive pentru el — familia, școala, profesiunea —, acționând în sfera politică sau în cea culturală, exercitându-și atribuțiile civice, ori reacționând sub presiunea unor momente istorice de anvergură. Dramaturgul n-a fost un cinic, așa cum s-a spus, ci un spirit lucid, care privește spectacolul lumii cu un ochi sceptic și necruțător. El convertește decepția în satiră, „simțind enorm" și „văzând monstruos" deficiențele lumii din toate timpurile.

Abordarea textului în clasă

- Demonstrați, pe baza subiectului piesei de teatru studiate, că *O scrisoare pierdută* dezvăluie mecanismul producerii unei farse electorale, datorate absenței responsabilității civice din conștiința clasei politice românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea.
- Argumentați compoziția riguroasă a piesei de teatru, care este asigurată prin trei procedee: repetiția (intervenția reluată a cetățeanului turmentat), evoluția inversă a conflictului (prin răsturnările spectaculoase de situații) și interferența seriilor de personaje (aflate în opoziție de interese).
- Motivați că personajele comice ale lui Caragiale sunt veritabile caractere, având o dominantă psihocomportamentală și fiind puse în situații conflictuale tipice.
- Alcătuiți, într-un eseu structurat, fișa de caracterizare a unui personaj caragialesc preferat, în care să respectați următoarele repere: indicațiile autorului asupra personajului în cauză; încadrarea lui într-o tipologie morală; principalele sale acțiuni și ponderea acestora în desfășurarea subiectului dramatic; motivațiile acțiunilor sale; evoluția comportamentului său (ori — după caz — involuția lui); trăsătura cea mai pregnantă de caracter a eroului comic; analiza limbajului său (pronunția, lexicul, topica frazei, stereotipiile verbale, agramatismele); semnificația numelui personajului.

Repere critice

*Criticul interbelic Pompiliu Constantinescu a împărțit tipurile comice din teatrul caragialesc în nouă clase tipologice: **încornoratul** (bărbatul înșelat): jupân Dumitrache, venerabilul Trahanache, Crăcănel; **junele-prim** (amorezul): Chiriac, Rică Venturiano, Ștefan Tipătescu, Nae Girimea; **cocheta adulterină** (femeia infidelă): Zița, Veta, Zoe, Didina, Mița Baston; **politicianul demagog**: Nae Cațavencu, Agamița Dandanache, Farfuridi; **cetățeanul alegător**: conu Leonida, cetățeanul turmentat; **funcționarul**: reprezentat prin diferiți „catindați"; **confidentul**: coana Efimița; **raisonneurul**: Nae Ipingescu, Brânzovenescu; **servitorul, funcționarul public**: polițaiul Ghiță Pristanda.*

Dramaturgul nu simplifică imaginea personajelor sale reducând-o — caricatural — la o unică trăsătură de caracter, adesea, eroii caragialești îmbină mai multe tipologii, demonstrându-și viabilitatea și complexitatea în plan literar.

Repere de interpretare

Ca orice autor satiric de geniu, Caragiale n-a vrut numai să exacerbeze, prin șarjă umoristică și prin caricaturizare, erorile politicianismului, ci să le și corecteze, însă nu din afară, ci prin „catharsis"-ul (terapia interioară) trezirii emoției artistice. Indignat de cele trei vicii ale regimului parlamentar de pretutindeni — voința individuală de autoritate publică, caracterul coruptibil al omului politic și absența altruismului civic (acțiunea pentru binele public fără recompense) — I.L. Caragiale a oferit, prin *Scrisoarea pierdută*, **un manual satiric** despre mecanismele puterii dintotdeauna.

„Familia mea de la patuzsopt și eu, în toate Camerele, cu toate partidele, ca rumânul imparțial..."

În politică totul se repetă. Impresia de noutate este dată nu de mentalitățile politice (aceleași pretutindeni și în orice epocă), dominate de avere, privilegii, ascensiune socială —, ci de evoluția formelor, a aparențelor în decorul public. Jocul electoral este o convenție între alegătorii adesea „turmentați" de false promisiuni, ce le înșeală buna-credință, și aleșii conduși de tenacea voință de putere, conform principiului: „luptă si dă-i, si dă-i, si luptă!..." Dramaturgul a sesizat lipsa unei gândiri

Scanned with OKEN Scanner

teoretice coerente, a unor convingeri doctrinare, care, aplicate corect în practica socială, să asigure progresul unei societăți civile evoluate. La fel de periculoase sunt absența rectitudinii morale și a atașamentului ideatic pentru o doctrină, pe care politicianul de meserie s-o slujească, transformând-o într-un crez social, căci vocația politică se naște și se construiește cu trudă și sacrificii. Cu douăzeci și unu de ani înaintea publicării piesei lui I.L. Caragiale, prozatorul, la fel de lucid, Nicolae Filimon — realizând, în 1863, portretul ciocoiului — remarca aceeași lipsă de civism, de responsabilitate și de constanță politică: „Ajuns om de stat, ciocoiul sau puiul de ciocoi nu se pronunță definitiv pentru nici o doctrină politică, nu se face adept credincios al nici unui partid, nu doară că are spiritul drept și nepărtinitor, ci ca să poată exploata deodată toate doctrinele și partidele în folosul său" („Prolog" la *Ciocoii vechi și noi*). Absența unei tradiții politice reale face loc imposturii, veleitarismului și spiritului oportunist, diminuând încrederea electoratului în clasa diriguitoare. Acestor tare sociale li se adaugă sloganul cinic: „La vremuri noi — tot noi!", în care omonimia adjectival-pronominală reflectă falsa impresie de alternativă și de primenire politică, deoarece programele și atitudinile, aparent diferite, ascund aceeași sărăcie de idei și de soluții viabile care să permită schimbările majore, benefice pentru o națiune.

„Găsește-mi, mă-nțeledzi, un coledzi, ori dau scrisoarea la «Răsboiul»..."

În exercitarea puterii, șantajul de orice fel (financiar, politic, moral, afectiv, sexual etc.) rămâne metoda infailibilă a carieristului de profesie. Scopul principal este transformarea învestiturii politice din una eligibilă într-una păstrată definitiv. Reușita machiavelică depinde de mistificări, concesii reciproc avantajoase, compromisuri, mituiri la înalt nivel, negocieri oneroase, oportunități bine folosite; așa-zisa „diplomație", mult lăudată de Trahanache, nu înseamnă altceva decât atacul brutal și fulgerător sub centură (precum găsirea poliței falsificate de către avocatul Nae Cațavencu) pentru anihilarea adversarului. O dată consacrat drept om politic, insul obscur ca valoare, însă megaloman în pretenții, nu mai vrea să renunțe la poziția lui privilegiată și — fiind **un spirit nedemocratic** în fond — el nici nu mai concepe că n-ar putea fi mereu reales.

O scrisoare pierdută. Imagine din spectacol (regia Livia Ciulei), 1972. Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

Capitolul I

Jargonul

● Din fr. **jargon.**

Jargonul este o variantă a limbii naționale, delimitată mai ales după criterii socio-culturale și profesionale. Ca **limbaj specializat**, el se manifestă îndeosebi la nivelul lexicului și al pronunțării, constituind un limbaj deformat, cu elemente străine folosite până la abuz.

Jargonul este alcătuit din cuvinte (provenite din limbile neoromanice, îndeosebi din franceză, sau din cele cu largă circulație, cum este anglo-americana) folosite de anumite categorii sociale și profesionale, dornice să se distingă de masa vorbitorilor obișnuiți. Jargonul franțuzit este ridiculizat — pentru prețiozitatea lui —, devenind o sursă a comicului, în teatrul și în proza lui V. Alecsandri și I.L. Caragiale. Dar acest limbaj afectat și prezumțios este satirizat și în speciile lirice clasice (precum satirele și fabulele lui Gr. Alexandrescu).

Dialogul

● Din fr. **dialogue**, lat. lit. **dialogus**, gr. **dialogos** — „convorbire, discuție între două persoane".

De la început, trebuie făcută distincția între dialogul ca modalitate fundamentală de realizare concretă a funcției de comunicare a limbajului uman (**dialogul propriu-zis**) și ca procedeu compozițional, caracteristic anumitor genuri și specii literare (**dialogul artistic**). Succesiunea secvențelor „întrebare – răspuns" constituie un criteriu esențial de înlănțuire a replicilor în dialog, iar interogația reprezintă momentul declanșării dialogului. În sens restrâns, el marchează o secvență de replici interconectate semantic, produse alternativ de cel puțin doi emițători într-o anumită situație de comunicare. Chiar dacă, în mod uzual, dialogul se opune monologului, există ▸▸▸

Scanned with OKEN Scanner

și **forme mixte**, de dialog monologat (monologuri juxtapuse, care nu satisfac condiția de replică) sau pseudo-dialog. În sens larg, toate formele comunicării verbale sunt guvernate de un principiu dialogic, întrucât presupun existența unui destinatar al replicii emise. Dialogul este forma sub care se concretizează diversele tipuri de interacțiune verbală, cu **funcție comunicativă sau fatică** (de strictă informare), reale sau ficționale, orale sau consemnate în scris. Ca semn de punctuație, linia de dialog, precedată și urmată de pauza albă, introduce vorbirea directă a fiecărui participant la dialog. **Dialogul oral** este marcat de prezența elementelor gestuale (mimica, gestica, mișcarea scenică, intonația vocii etc.), care însoțesc replicile și, uneori, se substituie acestora. Tipurile de oralitate în rostirea eroilor dramatici, registrele stilistice diferite, alături de elementele non-verbale și de cele paraverbale fac mai sugestive limbajul și expresivitatea personajelor, fiind modalități variate de caracterizare a acestora.

Dialogul artistic este o modalitate de expunere, alături de narațiune, descriere și de monolog, **fiind specifică genului dramatic** (dar folosită și în genul epic ori chiar în cel liric), presupunând conversația dintre două sau mai multe personaje. Ca mod de expunere și de cooperare verbală între interlocutori (actori și personaje), el îndeplinește următoarele funcții estetice: declanșează și motivează o acțiune, definește relațiile dintre personaje; exprimă reacția lor mentală și afectivă în raport cu o anumită situație; contribuie la caracterizarea personajelor, fie **direct** (se notează tipul caracterial, gândurile, intențiile), fie **indirect** (un erou îl caracterizează pe altul). Replicile scurte, laconice ori, dimpotrivă, ceremonios-ample, alternarea timpurilor verbale, enunțurile exclamative, vocativele, interpelările, pauzele în rostire, reluarea unor cuvinte ori sintagme, punctele de suspensie sunt printre cele mai frecvente

Dacă Nae Cațavencu își propune să șantajeze familia Trahanache și pe Tipătescu o singură dată, promițând că va restitui scrisoarea compromițătoare în momentul alegerii sale ca deputat, Dandanache, canalia perfectă, perpetuează șantajul într-o situație similară; îndemnat de Zoe să restituie documentul, de vreme ce își atinsese țelul, Dandanache este uluit de naivitatea femeii: „Cum se poate, conița mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac asa o prostie? Mai trebuie s-al-dată... La un caz iar... pac! la «Răsboiul»!..." Din relatarea făcută fără rușine Zoei, ca și când șantajul ar fi lucrul cel mai firesc de pe lume, deducem că Agamiță simulează prostia, așa cum Trahanache mimează senilitatea, ca să pară inofensivi și să controleze discret mișcările aliaților și pe cele ale adversarilor; astfel, putem bănui că Dandanache invita intenționat la masă oameni politici de vază, ale căror haine le buzunărea ca un hoț calificat, căutând documente compromițătoare, care să-i asigure, pe vecie, un post politic bine remunerat. Arivistul Cațavencu aplică principiul „do ut des" („îți dau, ca să-mi dai"), transformat de canalia Agamemnon Dandanache într-unul mai eficient: „îți iau, ca să-mi dai mereu".

„D-le Cațavencu, [...], d-tale îți este indiferent de la cine ți-ar veni aceea ce-ți trebuie așa de neapărat..."

Replica disperată a Zoei dezvăluie adevărul că puterea este cinică și indiferentă din ce parte a spectrului politic îi vine garanția stabilității. Pentru a-și salva onoarea și poziția de cea dintâi doamnă a județului, ambele periclitate de acuzația de adulter (comis cu prietenul bărbatului ei, prefectul Ștefan Tipătescu), ce ar fi urmat publicării scrisorii lor amoroase, Zoe este dispusă să-l promoveze pe Cațavencu, deși el conduce o facțiune rivală în partid. În menținerea exercitării puterii, orice culoare politică se poate nuanța sau modifica într-una contrastantă: „Și așa zi, ai? d-ai noștri, stimabile? bravos! mă bucur!" Trecerea de la un partid la altul, chiar dacă postulează idei opuse, este uzuală, căci nu contează doctrinele (de altfel, nediscutate în piesă de nici un personaj), ci „interesul", adică privilegiile pe care le incumbă supremația în plan social.

Omul politic nu mai are identitate reală, doar măști schimbate cu iuțeală cameleonică, duplicitatea devenindu-i o a doua natură. În politică totul se transformă, într-un proteism etern profitabil, replica lui Trahanache adresată lui Cațavencu nefiind nici măcar ironică, ci bonom aprobatoare: cine trece de partea puterii devine, ipso facto, un om „stimabil" și de valoare.

„Dacă e trădare, adică dacă o cer interesele partidului, fie! Dar cel puțin s-o știm și noi."

Interesele partidului au prioritate, indiferent de calitatea intelectuală și morală a candidaților propuși, chiar dacă nu se justifică prezența lor într-un sector profesional, nici într-o zonă geografică cu care n-au afinități. Obsesia întâietății decizionale a Centrului de comandă, de unde vin marile hotărâri, admise chiar și atunci când sunt aberante, este însăși rațiunea de a fi a Provinciei. Factorii de răspundere din „județul de munte", Trahanache în persoană, așteaptă „să bată telegraful" numele candidatului deja ales, căruia îi mai este necesară doar confirmarea la fața locului prin farsa publică a alegerilor trucate. Dandanache, deși complet străin de meleagurile unde

Scanned with OKEN Scanner

O scrisoare pierdută. Imagine din spectacol (regia: Sică Alexandrescu), 1956. Teatrul Național din București

candidează, va ajunge deputat și va reprezenta oficial interesele unui județ despre care nu are habar. Este incapabil să rostească o frază coerentă, face numai „dandanale", n-are memoria numelor, se comportă ca un întârziat mental, într-un cuvânt, este inapt pentru orice funcție publică, dar va fi acceptat și ales deputat.

Reprezentativitatea sa în raport cu problemele oamenilor este nulă, fapt ce nu incomodează nici pe conducătorii provinciei în cauză, nici Centrul, unde un „Agamiță" nu va fi luat în seamă și nu va fi preocupat să rezolve nimic în favoarea celor care l-au votat. Pentru binele partidului, însăși trădarea devine scuzabilă și chiar un gest de sacrificiu onorabil în numele „intereselor" de grup politic.

„Eu te aleg, eu și cu bărbatul meu!..."

Prima doamnă a județului, exasperată și umilită de refuzurile repetate ale prefectului de a accepta compromisul politic cu Nae Cațavencu, renunță la falsa modestie afișată până atunci și dezvăluie faptul că ea conduce, de fapt, întreaga viață a provinciei: partidul de guvernământ (prin bărbatul său), aparatul de stat și prefectura (prin amantul ei), organele de ordine (poliția locală), opinia publică (prin „cetățeanul turmentat" care o admiră neclintit). Repetiția orgolioasă a pronumelui personal denotă siguranța cu care-și cântărise de mult poziția de ax central, în jurul căruia gravitau toți. Pe punctul să-și piardă buna reputație și popularitatea, Zoe îl avertizează pe Tipătescu că postul de prefect este eligibil și că poate pierde toate privilegiile de care s-a bucurat timp de opt ani: dragostea și ocrotirea ei, prietenia lui Trahanache, autoritatea datorată ascendentului politic. Îl face conștient pe încăpățânatul său amant că puterea locală are drept centru de iradiere familia ei, căci numai candidații agreați de soții Trahanache, integrându-se sistemului lor clientelar și respectându-i legile nescrise, au șanse politice reale în acea zonă a țării. În mecanismul garantării puterii, totul este tranzacțional, chiar și sentimentele cer recompense pe măsură. De aceea, Zoe este mai „bărbată" decât toți, nepierzându-și cumpătul și știind să iasă din orice situație dificilă. Caracterizată ambiguu drept

mijloace de realizare a comentariului din perspectiva internă a celor direct implicați în desfășurarea întâmplărilor. Comunicarea reală este convertită în procedeu compozițional și stilistic, căpătând valoare estetică. Există și noțiunea de **dialog interior** (diferențiat de monolog), eul personajului disociindu-se în două entități separate, pentru a da expresie unor contradicții lăuntrice acute. Este cazul lui Hagi-Tudose, prototipul avarului din nuvela dramatizată cu același nume, aparținând lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea, în timp ce-și socotește, la nesfârșit, avuțiile:

„— Ba sunt opt mii...
— Ba sunt zece!
— Ce fel zece?
— Atunci dincolo sunt opt!
— Aș, nu se poate, aseară i-am numărat!..."

Suspansul

● Din fr. **suspense**, engl. **suspense** — „nesiguranță".

Acesta constituie o așteptare plină de curiozitate și de emoție din partea spectatorului (ori a cititorului) privitoare la evoluția conflictului dramatic, a personajelor și a relațiilor tensionate dintre ele, sau la producerea unor evenimente fie neașteptate (prin răsturnări de situații), fie înspăimântătoare (prin implicațiile lor). Nerăbdarea așteptării, curiozitatea și efectul spectaculos al surprizei — pe care le presupune suspansul — țin treaz interesul publicului. Tehnica suspansului provoacă nesiguranță ori anticipare (corectă sau eronată) din partea spectatorului. Evenimentele ulterioare pot fi prevăzute datorită atmosferei create în scenă, aluziilor sau numai gesturilor unor personaje. În tragedia antică, corul era personajul colectiv care anticipa nenorocirile și comenta — pentru lămurirea și educarea publicului — erorile protagonistului. Euripide folosea,

Scanned with OKEN Scanner

uneori, tactica generării nesiguranței prin falsele prevestiri. Suspansul poate să persiste până aproape de realizarea deznodământului, dacă soarta eroilor principali rămâne ambiguă și nu se clarifică decât o dată cu încheierea acțiunii dramatice. **Suspansul ironic** constă în anticiparea de către spectator (lector) a unei nenorociri total neașteptate pentru o potențială victimă. Tehnica suspansului, cultivată încă din teatrul antic, s-a amplificat la apariția **romanului gotic** și a **fantasticului romantic**, în literatura contemporană fiind prezentă, deopotrivă, în genul epic (romanul de aventuri, polițist, cel științifico-fantastic) și în genul dramatic.

Mijloace lingvistice de realizare a unei judecăți de valoare

A evalua — din punct de vedere literar — înseamnă nu numai **a descrie** originalitatea, valoarea artistică și expresivitatea limbajului într-o operă beletristică a cărei reprezentativitate este deja statuată în timp, ci și **a recunoaște**, într-una recent produsă și încă nevalidată de critică și de gustul publicului cititor, o potențială însemnătate de ordin estetic.

Din această perspectivă, procesul de evaluare — înțeles ca **emitere de judecăți estetice pertinente** — urmărește trei scopuri majore:

a) atingerea unui echilibru dezirabil, din punctul de vedere al dezvoltării armonioase a subiecților educați, între cele trei domenii: **cognitiv, afectiv și psihomotor**;

b) orientarea acțiunilor evaluative cu precădere către zonele valorilor „personalizate", ale gândirii critice, argumentate în mod original, ale creativității în interpretare, ale capacității de a se exprima (oral și în scris) într-o manieră corectă gramatical și elevată spiritual;

„o damă bună", „coana Joița" va afla mijlocul potrivit să-l integreze și pe Dandanache pe orbita ei de influență, seducându-l ori compromițându-l politic, după împrejurări.

„Mie-mi place să mă servească funcționarul cu tragere de inimă..."

Corupția aparatului de stat și aservirea organelor de ordine intereselor potentaților vremii sunt alte două racile, criticate cu umor de către dramaturg. Dacă se dovedește la nevoie „om de credință", supus orbește ordinelor reprezentanților puterii și discret în privința abuzurilor acestora, funcționarul public poate să fure liniștit. Zoe, Trahanache și Tipătescu, într-o plimbare de agrement, îi numără în glumă lui Pristanda steagurile instalate în cinstea alegerilor, ca să-l tachineze, nicidecum să-l controleze ori să-l tragă la răspundere. Polițaiul este convins că „unde nu curge, pică" și că el, ins modest, se mulțumește cu orice câștig ilicit, numai să aibă parte de el cât mai des. Organele de ordine nu apără drepturile, nici interesele cetățeanului, dimpotrivă, le pericliteză prin amenințări și desfășurări de forțe. Pristanda îl arestează și îl percheziționează fără mandat pe directorul ziarului „Răcnetul Carpaților", cerându-i abil scuze (pentru eventualitatea că acesta se va redresa politic), invocând obligațiile „misiei"; apoi îl eliberează la cererea imperativă a Zoei care, păstrându-și luciditatea, anticipează consecințele faptei necugetate ordonate de amantul ei. Ca să-l servească pe stăpânul lui, Ghiță este orice altceva în afara condiției de pazitor al legii: spion (când ascultă, cățărat pe garduri, dezbaterile Opoziției și le raportează prefectului), delator, instigator de răzmerițe în timpul unor întruniri electorale, menite a crea panică și a justifica anumite decizii ale lui Tipătescu în favoarea partidului aflat la guvernare. Însă „om de credință" trebuie să devină Cațavencu însuși, renunțând la disidența în partid, dacă nu vrea să-și încheie ascensiunea atât de râvnită. Zoe îi contracarează intențiile adverse cu promisiunea că „asta nu-i cea din urmă Cameră" și îi cere cu maliție să fie „zelos", conducând festivitatea în cinstea lui Dandanache, căci jocul politic se va relua și tot de ea va depinde dacă va fi, în sfârșit, ales.

„În sănătatea alegătorilor cari... au probat patriotism..."

Electoratul constituie pentru politicienii de duzină o masă de manevră în vederea obținerii sufragiului. Vorbele mari, alcătuind recuzita patriotardă, sunt destinate naivilor și entuziaștilor. Alegătorii, adulați din interes, ignorați și disprețuiți în fond, nu contează decât temporar, în momentul-cheie al exprimării votului. Tipătescu îi reamintește lui Cațavencu că amândoi sunt de-o teapă, folosesc aceleași mijloace de propagandă electorală, devenind inutil să mai încerce să se înșele reciproc. Tranzacțiile serioase nu privesc nevoile celor mulți, ci interesele de grup ale celor puțini, satisfăcute prin negocieri cu rezultate profitabile pentru ambele părți: „Ei! să lăsăm frazele, nene Cațavencule! Astea sunt bune pentru gură-cască... Eu sunt omul pe care d-ta să-l îmbeți cu apă rece?..." Împreună vor realiza ceea ce Farfuridi numește, printr-o sintagmă memorabilă, „opoziția la toartă"!

„Dăscălimea, popa și moflujii..."

Dintre categoriile socio-profesionale ale electoratului, politicienii îi disprețuiesc cel mai mult pe intelectuali, pentru că le creează complexe de inferioritate.

Scanned with OKEN Scanner

Frustrările lor sunt compensate de ideea aşa-zisei superiorităţi în planul acţiunii pragmatice asupra oamenilor de spirit care rămân, adesea, teoreticieni cu gustul speculaţiei utopice. Caragiale însuşi declara indignat, într-un discurs politic rostit în 1908: „Noi, oamenii de litere şi de cultură, am fost totdeauna consideraţi în Ţara Românească nişte elemente tolerate..." Oamenii de carte şi de condei sunt prea sensibili, imaginativi, au principii şi un cod moral, manifestă reacţii emotive şi reticenţe faţă de lipsa de fair-play în relaţiile de pe scena politică, iubesc libertatea spiritului şi detestă supunerea fără discernământ, primejduind eficienţa jocului politic. Caţavencu le-o reproşează de la obraz: „Voi, dascălii, sunteţi băieţi buni, dar aveţi un cusur mare: cum vă vorbeşte cineva de istorie, s-a isprăvit, are dreptate...".

„[...] balotaj la noi?... zic: nu majoritate, unanimitate o să ai, stimabile!"

În antiteză cu fragilitatea omului de idei, care are „naturelul simţitor", politicianul versat este un spirit teutonic, magistral în exercitarea puterii fără remuşcări. Când Dandanache îşi exprimă temerea nu că ar putea pierde (era un fapt de neconceput), ci că ar putea ajunge la egalitate de voturi cu un eventual contracandidat, Trahanache se simte lezat în privinţa capacităţii lui recunoscute de a trage sforile publice. El organizează impecabil farsa electorală şi-l asigură pe candidatul Centrului, privindu-l cu demnitate jignită, că va avea sufragiu unanim. Dandanache nici nu există ca individualitate, alegerile locale s-ar fi desfăşurat identic, indiferent de candidat, iar personajul grotesc — imaginat de Caragiale — se potriveşte perfect cu rolul său de figurant politic atât în Provincie, cât şi la Centru.

„Scopul soţietăţii este ca România să fie bine şi tot românul să prospere..."

Ciocniri brutale de interese, adversităţi ce păreau ireconciliabile se aplanează ca prin farmec, o dată ce interesele imediate au fost satisfăcute, iar ambiţiile viitoare au câştigat promisiuni solide de a fi îndeplinite. O acalmie temporară coboară asupra

O scrisoare pierdută. Imagine din spectacol (regia: Alexandru Tocilescu), 1999. Teatrul Naţional din Bucureşti

c) orientarea sistematică — în actul de evaluare a unui fapt literar — către abilităţi şi **competenţe estetice** câştigate prin sarcini de lucru cât mai complexe, mai variate şi atractive, legate intrinsec de epocile literare, de scriitorii de importanţă majoră şi de operele lor cu rol esenţial în evoluţia beletristicii naţionale.

Orice judecată de valoare, înainte de a avea un conţinut estetic important, se bizuie pe **mijloacele lingvistice** de exprimare corectă şi nuanţată, care sunt următoarele:

1) **verbele evaluative**: a) de opinie (a crede, a considera, a opina etc.); b) de judecată (a decide, a hotărî, a conchide etc.); c)„verba dicendi" (a spune, a zice, a afirma, a rosti etc.);

2) **adverbele de mod predicative** (şi locuţiunile aferente) ca indici ai subiectivităţii evaluative: a) probabilitatea (posibil, probabil); b) certitudinea (sigur, desigur, fără îndoială, de bună seamă); c) necesitatea (obligatoriu, indispensabil);

3) **cuvintele cu rol augmentativ în argumentare**: adverbe, conjuncţii şi locuţiuni conjuncţionale folosite pentru exprimarea raporturilor de tip cauzal, final, condiţional, concesiv, consecutiv, instrumental, sociativ etc.;

4) **structuri/tipare sintactice cu rol emfatic** în argumentare: construcţii digresive (explicative în detaliu), apozitive şi incidente (precum în teatrul modern şi în lirica ditirambică a odei şi a imnului), cumulul enumerativ (ca în lirica descriptivă — pastelul — şi în cea sugestiv-simbolistă a stărilor sufleteşti), paralelismul sintactic şi simbolic, propoziţiile subordonate antepuse şi reluate (când emitentul aprecierii de valoare mută accentul expresiv de pe regentă asupra lor).

De exemplu, în actul I, scena a IV-a, Trahanache îi relatează lui Tipătescu momentul întâlnirii sale cu Nae Caţavencu, care i-a arătat scrisoarea de amor ce confirma adulterul soţiei sale

Scanned with OKEN Scanner

cu prefectul. Acesta i-o reproduce, explicând — cu viclenie — identitatea persoanelor numite în textul epistolar, urmărind atent reacțiile de pe chipul răvășit al interlocutorului său. Este și o formă de răzbunare împotriva bărbatului mai tânăr care l-a înlocuit în afecțiunea Zoei. În scena finală a piesei, discursul bombastic al lui Cațavencu se bazează pe antiteza mărcilor deictice de timp („înainte" — „acuma", „ieri" — „azi"), reluate cu emfază, ca să reliefeze așa-zisa evoluție de la ignoranța epocilor anterioare la progresul datorat activității partidului aflat atunci la putere.

combatanților îndârjiți, care nu știu și nici nu pot concepe că onestitatea este una și nu poate fi gradualizată: „Să mă ierți și să mă iubești", îi spune ipocrit și spășit Cațavencu lui Tipătescu, „pentru că toți ne iubim țara, toți suntem români!... mai mult, sau mai puțin onești!..." Alături de sloganul „de la partidul întreg atârnă binele țării", urmat de replica simetrică, rostită cu cinism, „și de la binele țării atârnă binele nostru" (al celor precum Trahanache, Cațavencu, Tipătescu, Zoe, Dandanache, Farfuridi sau Brânzovenescu), **demagogia** constituie viciul de căpătâi al vieții politice în epoci de tranziție. Cea mai teribilă și mai periculoasă tiranie este aceea a vorbelor goale, delirul locvace care adoarme conștiințele și poate justifica în mod convingător orice, chiar și nelegiuirea.

„[...] ieri obscuritate, azi lumină!..."

Exclamația emfatică reprezintă finalul discursului demagogic al lui Cațavencu, reflectând o falsă antinomie, devenită, însă, un clișeu rezistent în timp și rostit de politicienii de pretutindeni: dezastruoasa moștenire a trecutului, invocată de orice partid aflat la putere, dator să critice guvernarea anterioară. Evocarea periodică a proastei gestionări a țării aruncă responsabilitatea propriilor greșeli ale unei formațiuni politice sau ale unei coaliții aflate în exercițiul puterii pe umerii predecesorilor, sugerând abil și cauzele eșecurilor ce vor fi constatate la încheierea mandatului asumat.

Exerciții de redactare și compoziții

- Respectând clasificarea celor nouă tipuri comice din teatrul lui Caragiale (alcătuită de criticul Pompiliu Constantinescu), alegeți o clasă tipologică pe care s-o ilustrați, într-un eseu structurat, cu reprezentanți (eroi) selectați din toată dramaturgia marelui scriitor.
- Justificați, într-un eseu structurat, aprecierea criticului G. Ibrăileanu (din studiul *Creație și analiză*) că I.L. Caragiale „face concurență stării civile", datorită capacității sale excepționale de a inventa personaje memorabile, comparându-l — în acest sens — cu prozatorul francez Honoré de Balzac; interpretați atitudinile actorilor din fotografiile aferente „Reperelor de interpretare".
- Realizați o compunere de sinteză, în care să prezentați principalele tipuri de comic din opera dramatică a scriitorului: comicul situațional, cel al intențiilor, al caracterelor, comicul de limbaj și cel onomastic.
- Motivați, într-un eseu nestructurat, afirmația lui Titu Maiorescu despre îmbinarea perfectă a comicului cu tragicul în dramaturgia autorului clasic: „... d-l Caragiale arată realitatea din partea ei comică. Dar ușor se poate întrevedea prin această realitate elementul mai adânc și serios, care este nedezlipit de viața omenească în toată înfățișarea ei, precum în genere, îndărătul oricărei comedii, se ascunde o tragedie" (Studiul estetic *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, din 1885).

Bibliografie

- I.L. Caragiale, ***Opere***, vol. I–II, cu o prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic (sub egida Academiei Române), București, 2000.
- Șerban Cioculescu, ***Caragialiana***, Editura Eminescu, București, 1974.
- Al. Călinescu, ***Caragiale sau vârsta modernă a literaturii***, Editura Albatros, București, 1976.
- Mircea Tomuș, ***Opera lui I.L. Caragiale***, Editura Minerva, București, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de teorie literară

Drama

definiţie, manifestare în cultura universală şi în cea română, caracteristici

Eduard Verkode, *Hamlet* (pictură)

● Din fr. **drame**, gr. **drama** — „acţiune".

Drama este cea mai răspândită specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, cu un conţinut grav, uneori cu elemente tragice, reflectând o mare varietate de aspecte: sociale, istorice, mitologice, psihologice etc. Având tendinţa de a reflecta întreaga complexitate a vieţii reale, drama este mult mai puţin supusă convenţiilor decât tragedia, folosind atât personajele bine individualizate, cât şi pe cele tipice, un limbaj solemn ce alternează cu cel familiar, recurgând chiar la elemente comice. Componenta esenţială a acestei specii literare rămâne **conflictul**, în desfăşurarea căruia se conturează personalitatea eroilor dramatici. Formele ei premergătoare au fost: **drama cu satiri** (ce constituia piesa reprezentată după o trilogie tragică în teatrul antic grecesc), al cărei rol era să-i destindă pe spectatori; **drama liturgică** din Evul Mediu, spectacol teatral, care, adaptând pentru scenă episoade ale textelor sacre, împletea inspiraţia religioasă cu verva populară, elemente comice şi bufe; **comedia eroică** (de exemplu, *Don Sancho d'Aragon* de Corneille) şi **tragicomedia**, din secolul al XVII-lea, specie intermediară care a dispărut pe măsură ce gustul clasic a impus separarea genurilor. Marii dramaturgi au nesocotit însă normele rigide ale esteticii clasice, cum este cazul lui W. Shakespeare, ale cărui texte dramatice îmbină perfect tragicul cu scenele comice.

În înţelesul modern al cuvântului, drama s-a configurat în veacul al XVIII-lea, din „comedia lacrimogenă" („comédie larmoyante") a lui Nivelle de La Chaussée, care inaugurează, în Franţa, **drama burgheză** (*Mélanide*, 1741), pe care Diderot avea s-o numească „gen serios", în antiteză cu idila şi comedia, ilustrând-o el însuşi prin operele *Fiul natural* şi *Tatăl de familie*. În Germania, creatorul dramei este Lessing (cu piesele *Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm*, *Nathan Înţeleptul*), cel care o va şi teoretiza în *Dramaturgia de la Hamburg*, din 1768. În realizarea dramelor, el a fost urmat de Fr. Schiller şi J. W. Goethe. Aşadar, **estetica iluminismului** a formulat — prin Diderot şi Lessing — principiile teoretice ale dramei „burgheze", interesată de conflictele vieţii cotidiene şi având intenţii moralizatoare. La sfârşitul secolului al XVIII-lea, în Franţa, Sébastien Mercier creează **drama istorică**, pe care o vor cultiva intens, în prima jumătate a veacului următor, romanticii (V. Hugo, Al. Dumas–tatăl, A. de Musset, A. de Vigny şi alţii). Drama era pe gustul romanticilor, fiindcă le oferea o mai mare libertate de acţiune, posibilitatea de a lua exemple, ca modele pentru eroii lor, din toate mediile sociale, permiţând, totodată, amestecul de tragic şi comic în reliefarea cât mai autentică a caracterului uman. Victor Hugo se înscrie printre teoreticienii de frunte ai **dramei romantice**, care „topeşte în acelaşi suflu grotescul şi sublimul, teribilul şi bufonul, tragedia şi comedia", aşa cum declara în **Prefaţa** la drama *Cromwell* din 1827, adevărat manifest literar ce consacră drama ca specia artistică cea mai reprezentativă pentru epoca sa.

Scanned with OKEN Scanner

Tot el va înscrie, de asemenea, printre principiile teatrului romantic, interesul pentru culoarea locală şi trecutul istoric, alături de adecvarea vorbirii personajelor dramatice la epocile pe care le evocă, printr-o rostire veridică şi memorabilă (în *Hernani, Ruy Blas, Marion Delorme*).

În Germania, Hegel demonstrează — în *Principii de estetică* — faptul că într-o dramă subiectivitatea, „în loc să acţioneze cu absurditate comică, se umple de seriozitatea relaţiilor meritorii şi a caracterelor ferme, în timp ce dârzenia tragică a voinţei şi profunzimea conflictelor se înmlădiază şi se aplanează în aşa măsură, încât se poate ajunge la o conciliere a intereselor şi la unirea armonioasă a scopurilor şi a indivizilor". Aptă să surprindă caracterul contradictoriu şi complex al realităţii, specia ca atare a devenit forma de expresie artistică cea mai frecvent folosită în dramaturgia secolului al XX-lea. Literatura modernă demonstrează, o dată în plus, **interferenţa genurilor** prin extinderea unor modalităţi dramatice în domeniul epicului: este semnificativă, în acest sens, apariţia **romanului–dramă** (în operele lui Roger Martin du Gard ori ale lui Jean Barois). **Teatrul epic** al lui Bertolt Brecht este şi el expresia interferenţei dintre epic şi dramatic înăuntrul genului dramatic, scriitorul german reactualizând şi importanţa corului din creaţia antică, pe care teatrul modern îl abandonase.

În literatura română, **alături de comedie, drama ocupă locul cel mai important**, clasificându-se atât după tematica abordată, cât şi după conţinutul de idei, sau mijloacele artistice specifice prin care este realizată: **drama istorică** (cea mai bine reprezentată), **drama de idei, drama socială, mitologică, parabolică** şi chiar cea cu un vădit **caracter tragic** (precum *Năpasta* lui I.L. Caragiale, operă contestată în epocă, dar care înfăţişează un personaj feminin, Anca, manifestând tărie morală şi o voinţă ieşită din comun, comparabile cu ale eroinelor tragice din literatura elină). **Drama istorică** este iniţiată, în 1867, de B.P. Hasdeu cu *Răzvan şi Vidra*, piesă romantică în versuri (structurată în cinci cânturi), urmărind ascensiunea unui erou excepţional, apăsat de un dublu stigmat (etnic şi social), care a reuşit să ocupe, efemer, tronul Moldovei. O altă capodoperă a dramaturgiei secolului al XIX-lea este *Despot-Vodă* de Vasile Alecsandri (1879), înfăţişând un personaj contradictoriu, sfâşiat între voinţa de putere şi intenţia de a reforma viaţa politico-socială din vremea sa. O dramă ce dezvoltă un dublu conflict — istoric şi religios — a publicat, în 1902, Al. Davila, şi anume *Vlaicu-Vodă*, înfăţişând un domn patriot şi diplomat, care ştie să se opună eficient politicii statului feudal maghiar de subordonare a independenţei Ţării Româneşti. B.Ştefănescu-Delavrancea a creat (între 1909–1910) trilogia Moldovei (ce cuprinde *Apus de soare, Viforul şi Luceafărul*), în care forţa oratorică şi patosul evocării istorice ating sublimul. Prima piesă şi cea mai reuşită estetic îl imortalizează pe Ştefan cel Mare, a cărui bătrâneţe glorioasă coincide cu spectacolul unui „apus de soare"; a doua prezintă acţiunea malefică a unui tiran (Ştefăniţă-Vodă) asupra poporului său, aşa cum stihiile dezlănţuite, „viforoase", tulbură calmul naturii; a treia piesă evocă personalitatea celui ce a restaurat prestigiul voievodal după modelul tatălui său (Petru Rareş), strălucind pe cerul Moldovei ca un „luceafăr".

Drama de idei îl are ca reprezentant strălucit pe Camil Petrescu, cu aproape întreaga sa producţie literară dramaturgică, fiind şi un excelent teoretician al categoriei estetice preferate de el.

Drame de inspiraţie mitologică a scris, în primul rând, Lucian Blaga (*Meşterul Manole, Zamolxe*), unde a valorificat două mituri esenţiale româneşti: cel mioritic — al morţii, şi cel estetic — al jertfei creatoare, apoi Horia Lovinescu (*Moartea unui artist*), Paul Everac, Aurel Baranga au preferat **dramele sociale**, în timp ce Marin Sorescu s-a orientat către **parabola cu accente dramatice**. Chiar în teatrul său istoric (*Răceala, A treia ţeapă*), este limpede că istoria constituie doar un pretext de a caricaturiza un comportament megaloman şi aberant — transformat într-unul grotesc şi derizoriu —, anume cel al tiranului din toate timpurile.

O casă cu papuşi de H. Ibsen. Imagine din spectacol (regia: Ion Cojar). Teatrul Naţional din Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

„Fără certitudine nu există adevăr și nu există frumusețe pe lume”

Camil Petrescu

Jocul ielelor

(fragmente)

GELU: (*de neclintit*) Dreptatea individuală nu poate trece înaintea dreptății tuturor. E o nenorocire, o mare nenorocire, că această biată femeie, trebuie să fie sacrificată, dar nu poate să fie altfel.

Am văzut sacrificii și mai grele.

SINEȘTI: Te întreb precis... Ea consimte la acest sacrificiu?

GELU: (*după o lungă șovăire concentrată*) Mai curând, nu.

SINEȘTI: (*stăruind mult*) Te întreb din nou... E vinovată?

GELU: (*cu un calm impersonal*): Nu.

SINEȘTI: Așadar, sacrifici, liniștit ca o mașină, o femeie și copii ei, pentru o cauză care e a oricui, dar nu e a ei... (*Scurt*) Nici o lege nu-ți dă acest drept.

GELU: (*cu privirea absentă*) Nu se poate altfel.

SINEȘTI: (*cu privirea dură, încleștat*) Mentalitate bestială... îmi pare rău că trebuie să-ți amintesc încă o dată lucrurile pe care credeam că le știi...Văd că n-ai priceput nimic din tot caracterul civilizației occidentale. Baza, esența acestei civilizații nu e știința, căci știința poate fi asimilată și de alte continente... Este moștenirea romană a dreptului... Este supremația absolută a legii juridice. *Pereat mundus, fiat justitia...* (*Parcă el ar fi însăși vocea justiției milenare, s-a ridicat în picioare.*) Să piară lumea, dar să se facă dreptatea legală celui care o are, chiar dacă e singur și neînsemnat. Aceasta-i puterea și gloria civilizației europene... De aceea mentalitatea occidentală cucerește celelalte continente și nu dimpotrivă...

GELU: (*într-o fierbere amară, cu ironie grea*) Bine ai nimerit vorbindu-ne nouă, socialiștilor, de dreptatea și omenia societății moderne... Ah, legile de asuprire și secătuire ale exploatatorilor... Când vezi ce ticăloșii tolerează această societate capitalistă și cum își trage luxul și desfrâul tocmai din nedreptate, asemenea ciupercilor care își trag culorile frumoase tocmai din putegrai, e savuros să vorbești de spiritul de dreptate al societății occidentale.

SINEȘTI: (*știe ce spune*) Nu tăgăduiesc că e adevărat ceea ce spui. Desigur că legile sunt în mare parte nedrepte. Dar sunt legi... Se pot face altele mai bune, fără îndoială... Justiția însăși poate greși în aplicare... Dar ceea ce nu poate admite

Coordonate ale operei

Notată într-o primă variantă încă din mai 1916, reluată în multiple variante până la tipărirea sa abia în ediția ***Teatru*** din 1947, piesa ***Jocul ielelor*** nu va vedea luminile rampei decât după moartea scriitorului, care — obsedat de perfecțiunea reprezentării ei scenice — n-a acceptat nici o viziune regizorală de montare a acesteia cât timp a trăit. Așadar, vreme de o jumătate de secol, drama, care reproduce cel mai exact fervoarea gândirii întregii existențe a creatorului său și a omului, în genere, sub semnul

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

rigorii unui **absolut ideatic**, n-a putut fi însufleţită artistic de interpreţi de prestigiu ai teatrului românesc, pentru că dramaturgul însuşi nu s-a desprins de opera lui esenţială, care l-a obsedat până la sfârşit. Gelu Ruscanu este tipul personajului prins în iureşul fascinant, dar necruţător al **ideilor perfecte**, plăsmuiri iluzorii ce-l conduc pe omul care le contemplă spre moarte, aşa cum ielele îi orbesc sau îi fac să înnebunească pe muritorii care au curajul să le privească dansul frenetic. Pentru eroul central al piesei, ideile îşi pierd caracterul lor schematic şi abstract, **corporalizându-se în instanţe diriguitoare** ale destinului său, scenariu recognoscibil — prin mecanismul implacabil al împlinirii lui — în viaţa majorităţii personajelor din dramaturgia şi din proza lui Camil Petrescu.

Drama — circumscrisă exclusiv la nivelul conştiinţei — este pentru Gelu Ruscanu consecinţa **antinomiei dintre ideea absolută asupra dreptăţii şi posibilităţile ei de realizare socială concretă**. Însă dreptatea absolut concepută este **anistorică** (contrazice legile devenirii societăţii), **amorală** (contravine celor mai elementare norme etice consfinţite) şi ajunge, paradoxal, **inumană** (acţionând chiar împotriva intereselor vitale ale individului). De aceea, eroul resimte ca pe o revelaţie dramatică inadecvarea istorico-socială şi morală a ideilor sale preconcepute despre justiţie şi despre echitate. Consumul ideologic şi nervos ia forme paroxistice şi îl va conduce spre autodesfiinţare, când se va confrunta cu imposibilitatea practică de a realiza imperativele categorice ale conştiinţei. Gelu Ruscanu se apropie de mişcarea socialistă şi devine directorul ziarului de stânga „Dreptatea socială", slujind o cauză istorică şi social

conştiinţa apuseană este nedreptatea legală... executată lucid, deliberat, indiferent scopul. Şi, pentru că vorbeşti de absolut, e aici singurul absolut posibil, cel juridic, pentru că vine din voinţă, acel principiu de foc: *Pereat mundus, fiat justitia.*

GELU: (*cu un dispreţ de metal pur*) Legile juridice sunt făcute de oameni, deci nu sunt legi adevărate.

Noi le dispreţuim. Legile adevărate sunt în conştiinţă. (*Sarcastic*) Dar continuaţi...

SINEŞTI: Nu există dreptate pentru cei mulţi, acolo unde nu există pentru unul singur. Pentru un asemenea caz, cazul Dreyfus, Franţa a fost frământată aproape un deceniu şi a ajuns în pragul războiului civil. De altfel această Franţă regretă şi acum ororile morale ale revoluţiei... ilegalităţii tribunalului revoliţionar, teroarea...

GELU: (*liniştit*) Au fost totuşi necesare.

SINEŞTI: Greu de dovedit. Pot să-ţi spun altceva... Dacă azi un corp de savanţi, în căutarea unui leac, ar inocula deliberat cancerul, unui individ, fără ştirea şi fără voinţa lui, mulţimea, în Apus, ar da foc institutului lor. Şi dumneata vrei să sacrifici reputaţia unei mame, şi poate viaţa ei şi a copiilor ei, chiar pentru o experienţă socială? Presupunând că eşti de bună-credinţă.

GELU: (*îl priveşte uluit, se frământă enervat, parcă nu ştie ce să mai facă, apoi împinge furios scrumiera de bronz, care se rostogoleşte pe jos*) Este atât de nemaipomenit ce se întâmplă în clipa asta, încât ar trebui ca evenimentul să fie întovărăşit de semne cosmice, aşa cum a fost la naşterea marilor personaje legendare. (*Cu tot corpul crispat*) Un criminal pledează şi afirmă sublimul legii. Ar trebui ca în această clipă să se frângă instantaneu toate liniile drepte din abecedare, ar fi de aşteptat ca oamenii să înceapă toţi deodată să pronunţe cuvintele de-a-ndăratele de la coadă spre început! (*Violent, cu ochii de foc*) Dar bătrâna Manitti, în clipa în care era sufocată cu perna, ce vină avea? Pe ea n-o apăra legea al cărei elogiu sublim îl faci?... Ei bine, răspund eu: o va răzbuna, deşi prea târziu, conştiinţa dreptăţii absolute.

SINEŞTI: (*Se răsuceşte într-un salt de tigru gata să sară, respiră greu, apoi, aproape livid, stăpânindu-se*) Când eu, ministrul Justiţiei, am venit aici, mi-am dat seama cât risc şi cât de imposibilă este orice reacţie pe loc, aşa cum ai merita din partea mea. Mi-am spus că trebuie să fiu calm orice s-ar întâmpla. Mi-am spus că trebuie să viu pentru că o nenorocire ameninţă pe fiul singurului om superior pe care l-am întâlnit în viaţa mea, şi doar în anume sens, ameninţă şi familia mea: Dar cum? Pentru că dumneata crezi asta, dumneata, în definitiv un oarecare, mă şi socoţi condamnat... şi mă execuţi pe temeiul mărturiilor unei mitomane erotice, care de mult ar fi trebuit să fie internată într-o casă de sănătate? Nu găseşti că treci dincolo de limitele discuţiei convenite? Căci am convenit faptul în discuţie, numai cu nădejdea că voi împiedica o nenorocire iscată din demenţă. Dacă n-ar fi fost amintirea fierbinte a lui Grigore Ruscanu şi dorinţa unei lămuriri...

GELU: (*îl întrerupe surâzând ironic*) Invoci amintirea tatălui meu ca introducere la şantajul pe care-l pregăteşti? (*Cu un gest moale*). Nu se va prinde. Ştiu că ai în portvizit scrisoarea imprudentă a tatălui meu... Ai păstrat-o şi... [...]

SINEŞTI: (*cu scăzută brutalitate*) „Înţelegi", fiindcă judeci toată lumea după mentalitatea dumitale şi a complicilor dumitale.

GELU: (*surprins cu totul*) Ce vreţi să spuneţi?

Scanned with OKEN Scanner

SINEŞTI: Un lucru foarte simplu... Dar mai întâi o lămurire... De ce nu l-ai întrebat tocmai pe acel ticălos care a primit scrisoarea, de ce a păstrat-o ani de zile şi abia acum ţi-a adus-o ca s-o publici? (*Aşteaptă, aspru*) De curiozitate, pe el l-ai întrebat oare de ce a păstrat-o?

GELU: (*înroşindu-se, sufocat, cu un act de încleştată voinţă, apoi ridică privirea cu hotărâre, calm*) Eu am primit scrisoarea! (*După un lung răstimp, cu privirea absentă, cu o neomenească linişte*) Şi voi trage toate consecinţele.

Abordarea textului în clasă

- Discutaţi argumentele pro şi contra conceptului dreptăţii absolute, desprinse din cele două scene-cheie ale piesei *Jocul ielelor*: dialogul dintre Gelu şi Praida şi confruntarea dintre Gelu şi Şerban Saru-Sineşti.
- Reconstituiţi etapele dureroasei clarificări interioare parcurse de protagonistul dramei studiate şi încheiate cu sinuciderea sa.
- Explicaţi mecanismul acţionării dramei absolutului la nivelul gândirii eroilor lui Camil Petrescu (din proză şi din dramaturgie), prin imperativul voinţei lor de a realiza concret o abstracţiune ideologică ori sentimentală.
- Dovediţi unitatea organică — într-o diversitate de genuri şi specii abordate — între proza şi dramaturgia (eventual şi eseistica) scriitorului.
- Comparaţi similitudinile tulburătoare dintre soarta şi moartea lui Gelu Ruscanu în raport cu destinul şi sfârşitul tragic ale tatălui său.

Repere de interpretare

Fundamentând (în volumul eseistic *Teze şi antiteze*, din 1936), teoria „noocraţiei necesare", Camil Petrescu a teoretizat starea de spirit a intelectualului care încearcă imposibilul, şi anume **să găsească în istorie forma de manifestare a ideii**: „Noi trebuie să aşezăm la temelia societăţii viitoare postulatul: inteligenţa (în sens fenomenologic) nu greşeşte niciodată, toate greşelile sunt istorice..."

Postulatul se dovedeşte fals şi este trăit de toate personajele masculine ca o vină tragică, fiindcă drama se naşte din necesitatea de a recunoaşte că inteligenţa construieşte frecvent sisteme utopice, neconcordante cu realitatea. Încrederea orgolioasă în justeţea absolută a sistemului aprioric fundamentat îi conduce la negarea sinelui, iar principiile contrazise în plan real devin caduce şi inoperante. Gelu Ruscanu este cel dintâi personaj imaginat de scriitorul modern care trăieşte dramatic opoziţia ireductibilă dintre „ordinea noocrată", ce se bizuie pe „valorile semnificaţiei", şi ordinea obişnuită aparţinând „valorilor simplu trăite". Gelu nu numai că se lasă antrenat într-o luptă socială cu ţeluri bine fixate şi pragmatice, deşi crede în principii abstracte, plasate deasupra oricărui tip de societate omenească, ci şi în scenarii pe care ar urma să le aplice — ca „o cămaşă de forţă" ideatică (formula îi aparţine Mariei Sineşti) — întâmplărilor prezente şi viitoare. În *Addenda la falsul*

determinată, pentru că i s-a părut atunci o cale de împlinire a deziderатului echităţii umane, în opoziţie cu inechităţile flagrante ale unui capitalism imperfect conceput şi, mai ales, aplicat. Când nevoile concrete ale cauzei muncitoreşti (pledarea în procese politice, susţinerea juridică a eliberării unor deţinuţi politici, precum Petre Boruga) îi cer încălcarea principiului abstract al ideii de dreptate, el nu se poate adapta unei existenţe în care actul particular (considerat o abatere de la norma justiţiară) triumfă şi, în consecinţă, se sinucide. Orice intervenţie umană — motivabilă în plan social, ori în cel moral-afectiv — care nu traduce o idee fundamentală despre lume i se pare inautentică şi o respinge: „...pentru că mecanismul acţiunii e la mine în conştiinţă. De acolo îi vine autoritatea", îi replică el lui Praida, coleg de redacţie şi tovarăş din mişcarea socialistă. Când logica imprevizibilă a evenimentelor şi a faptelor, produse atât în trecut (împrejurările reale ale morţii tatălui eroului), cât şi în prezent, contrazice ideile aprioric formulate, scindarea personalităţii umane este concepută în chip dramatic şi Camil Petrescu îi vede soluţia, cel mai adesea, în expiere (Grigore şi Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, a cărui încercare sinucigaşă nu reuşeşte, George Demetru Ladima şi alţii), în evadarea către un spaţiu necunoscut (Pietro Gralla), sau într-o experienţă nouă, de egală intensitate, capabilă s-o elimine din sfera conştiinţei pe cea dintâi care a eşuat (cazul lui Ştefan Gheorghidiu). Orice formă de adaptare i se pare atât scriitorului, cât şi ipostazelor lui literare un compromis ruşinos şi inacceptabil. Ideologic, condiţia tuturor intelectualilor camilpetrescieni stă în **apriorismul conceptual** faţă de actul efectiv şi, totodată,

Scanned with OKEN Scanner

într-un imens orgoliu, totdeauna vulnerat de incertitudine, de teama compromisurilor și de perspectiva eșecurilor. În ordine istorică, socială, profesională și afectivă, astfel de personaje sunt condamnate la o eternă înfrângere, pentru că ideea dinainte postulată contravine experienței individuale, iar eșecurile sunt totale și insurmontabile.

tratat, autorul scrie că „nu e dramatică decât confruntarea între sferele conștiinței pure, iar intensitatea dramatică este în funcție de amploarea acestei sfere și de orizontul ei de cunoaștere". Așa s-a născut „teatrul de idei", inaugurat la noi de Camil Petrescu, iar în cultura europeană de Henrik Ibsen, în care tragedia umană rezidă în disputele plasate exclusiv **la nivelul conștiinței** — instanță supremă precum destinul în teatrul antic —, căci actul esențial al vieții personajelor scriitorului este **trăirea prin intelect**. Astfel se explică de ce nu numai teatrul, ci și întreaga operă a lui Camil Petrescu stau sub semnul emblematic al replicii lui Gelu Ruscanu (aceea care neagă observația lui Praida, precum că faptele o dată trecute nu mai pot fi modificate și că înțelesurile lor s-au perimat în timp): „E deosebirea de la trăire la conștiință... Adică totul... Drama... Câtă luciditate, atâta existență și, deci, atâta dramă..." Orgoliul care trasează drumul eroilor către eroare, încăpățânarea cu care aderă la o idee și o aplică în mod obstinat, opacitatea față de orice soluție reală, luciditatea în asumarea eșecurilor și demnitatea sfârșitului apropie personajele lui Camil Petrescu de **eroii tragici**, iar dramele lor ideologice — de încleștările ideatice și morale ale personajelor antice. Totul pornește de la un „hybris" nemăsurat, așa cum susține cu tristețe Praida despre prietenul său, în finalul dramei: „A avut trufia să judece totul. [...] Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă nici o minte omenească n-a fost suficientă până astăzi...", căci nimănui nu-i este îngăduit — cu excepția lui Dumnezeu — să pătrundă cu gândul în semnificațiile ascunse ale înlănțuirii faptelor ce asigură însăși devenirea noastră.

Antinomiile gândirii personajului camilpetrescian

1. **Contradicția istorică dintre justiția absolută și dreptatea socială.** Justiția absolută, concepută ca idealitate și model teoretic, depășește posibilitățile de aplicare în practică și chiar voința colectivităților umane de-a o înfăptui. Ea va conduce, paradoxal, la un șir de nedreptăți, pentru că încalcă legile morale, codul onoarei, angajamentele afective. Ca șef de ziar, Gelu Ruscanu trebuie să admită o politică de partid, care recurge frecvent la compromisurile de rigoare. Când se pune problema alegerii între demascarea publică a lui Șerban Saru-Sinești, ministru al Justiției suspectat de a fi fost autorul unei crime odioase împotriva bătrânei Manitti adăpostite în casa lui, și eliberarea lui Petre Boruga, luptător marcant în mișcarea socialistă, deținut în ocnă, Gelu alege prima variantă, însă Praida și întreg Comitetul Central îi impun a doua soluție; așadar, eroului i se cere sacrificarea principiului dreptății absolute în favoarea salvării vieții unui om bolnav, condamnat să moară în carcera insalubră unde fusese închis de mai mulți ani. Gelu Ruscanu n-a aflat calea de conciliere în spirit a antinomiei dintre gnoseologie și politică. Căutând „imperativul violent și categoric al «dreptății sociale»", așa cum mărturisește în *Addenda la falsul tratat*, Camil Petrescu a descoperit, împreună cu eroul său, inversul situației căutate, și anume fatala imperfecțiune a echității umane, care nu se poate realiza, decât în parte și conjunctural, încălcând principiul justiției absolute, conținut în străvechiul dicton latin: *„Pereat mundus, fiat justitia!"* („Să piară lumea, numai să se înfăptuiască dreptatea!"). Concept sublim, dar inaplicabil, căci lumea o dată distrusă, însăși noțiunea de justiție ar pierde termenul necesar la care să se raporteze, golindu-se de conținut. Protagonistul dramei înțelege prea târziu că orice act de dreptate este relativ, adecvat unui context istoric specific și eficient într-un timp limitat, respectând

Jocul ielelor. Imagine din spectacol (regia: Sanda Manu), 1986. Teatrul Național din București.

Scanned with OKEN Scanner

parțial principiile absolute și, uneori, chiar abdicând de la ele, fapt ce provoacă — în intelect — contradicții irezolvabile. Eroul principal se situează, filozofic și istoric, la antipodul tovarășilor săi de luptă socială: el este un kantian, care încearcă să aplice sistemul categoriilor apriorice, în timp ce ei rămân determiniști, materialiști. În sens teoretic, gândirea lui idealistă impresionează, dar fisurile acestui mod abstract de a concepe dreptatea omenească îl duc la prăbușirea întregului eșafodaj de idei și provoacă numai suferință atât lui însuși, cât și celor din jur; în sens uman, ei obțin o dreptate parțială, însă cu efecte palpabile (ameliorarea condițiilor detenției lui Boruga și chiar promisiunea eliberării sale, posibile amnistieri și pentru alți combatanți socialiști încarcerați); Gelu nu obține nimic, sacrificând totul în numele unui concept ideal, în care și-a întrupat conștiința și sensul existenței. Similar cu destinul lui Gelu, este cel al lui Bălcescu din piesa cu același titlu, în timp ce personajele opuse lui sunt — în plan sincronic — pragmaticul inginer Praida, iar — în plan diacronic — Danton, întruchiparea gândirii politice adaptate la împrejurări, acționând fără teroarea exercitată de „jocul ielelor", al principiilor abstracte.

2. Antinomii etice. O temă morală, care l-a preocupat în mod acut și pe H. Ibsen, este aceea a raportului dintre adevăr și contrariul său. Dacă adevărul, prin cruzimea revelațiilor sale indubitabile, îl poate distruge moralmente sau chiar îl ucide pe cel nepregătit să-l suporte, minciuna rostită în scopuri umanitare este admisibilă? Minciuna caritabilă, care nu face rău, în schimb salvează echilibrul psihic al unui om încarcerat și-l ajută să supraviețuiască, trebuie, oare, admisă chiar dacă ea contrazice principiului sincerității absolute în interiorul cuplului? Gelu asistă la scena în care Praida o roagă insistent pe Elena Boruga, care-și refăcuse viața între timp, lângă un alt bărbat, să mai joace o dată comedia soției credincioase în fața celui ce putrezea de viu în ocnă și trăia exclusiv cu gândul la familia lui. Femeia refuză, acceptând doar să se spună, în numele ei, că este suferindă, lăsându-l totuși pe băiatul lor să meargă la închisoare. Chiar și copilul fusese învățat, din aceleași rațiuni umanitare, să ascundă tatălui adevărul copleșitor că soția îl părăsise.

O dublă problemă — etică și juridică — este și cea legată de publicarea scrisorii de dragoste a Mariei Sinești, trimisă lui Gelu pe durata aventurii ei extraconjugale cu acesta, în care-i relata circumstanțele morții suspecte a doamnei Manitti și dispariția testamentului întocmit de bătrâna care fusese o femeie bogată. Publicarea scrisorii ar fi echivalat cu salvarea ideii de justiție și, implicit, cu aceea a lui Gelu din postura de complice; ignorarea conținutului ei îl obliga pe juristul Ruscanu la tăinuirea crimei, așa cum îl avertizează și pe Praida, în momentul când acesta îi pretinde să nu publice documentul incriminant. Totodată, scandalul public ar fi avut efecte dezastruoase asupra Mariei (divorțul iminent, pierderea tutelei asupra copiilor ei, din pricina acuzației de comportament imoral). Deja nevrozată în urma neînțelegerilor conjugale și a eșecului relației cu Gelu, dezonorată și supusă oprobriului, Maria ar fi ajuns la sinucidere, soluție extremă la care a mai recurs și altădată.

Protagonistul este pus să judece și alte **dileme morale** la fel de dureroase: frauda făcută de către un om cu deosebite merite intelectuale, delapidare la care consimte însuși păgubitul (care intervine în favoarea hoțului) este, oare, condamnabilă? Marele poet, supranumit Ion Zaprea, în viața particulară reprezentându-l pe funcționarul necinstit Vasile Constantinescu, trebuie judecat? O dată pronunțată condamnarea

Capitolul I

Didascalia

● Din gr. **didaskalia** — „învățătură".

În Antichitate, didascaliile reprezentau instrucțiunile date de autorii dramatici actorilor; ele conțineau și informații (parțial afișate în teatrele antice) cu privire la reprezentarea unei opere dramatice și includeau: numele autorului, al actorilor, al compozitorului, al coregilor (persoane înstărite și filantropice, care finanțau reprezentarea unui spectacol), momentul și locul desfășurării reprezentației teatrale. În literatura dramatică modernă, didascalia este acea parte a textului care **cuprinde indicațiile scenice**, situată — de obicei — între paranteze, înaintea replicilor propriu-zise. Limitate ca dimensiuni în teatrul clasic, didascaliile tind să se extindă în perioada modernă și contemporană (mai ales în teatrul expresionist, în cel absurd ori în cel experimental), ajungând până la situația extremă de acoperire totală a textului operei dramatice; a se compara — în literatura română — didascaliile minimale din piesele lui V. Alecsandri cu cele extinse din teatrul lui Camil Petrescu (până la a deveni adevărate **fișe de caracterizare a personajelor**).

Didascaliile cuprind: indicații de rostire și de tonalitate verbală a intervențiilor și a replicilor, indicații scenice, regizorale, notațiile autorului referitoare la ambianța în care evoluează personajele, la interpretarea actoricească, la mișcarea scenică, la diversele combinații cu efecte audio-vizuale (muzică, secvențe din filme, jocuri de lumini scenografice etc.).

Funcțiile esențiale ale didascaliei, care are rolul să dezambiguizeze prin adaosuri explicative, sunt:

a) **să precizeze cine vorbește** în cadrul dialogurilor și cui se adresează, atunci când în scenă se află mai multe personaje: Chiriac (*repede, fără s-o lase din brațe, merge spre fereastră*): „Nu-i nimic! Trece la posturile dinspre Marmizon... (*către jupân Dumitrache,*

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

pe fereastră) Dumneata eşti, jupâne?..." (I.L. Caragiale);

b) **să situeze contextul** în care se desfăşoară dialogurile şi, în general, acţiunea dramatică:

„Ziţa: Nu mai spune, ţato, că mor! (*se aude o dărâmare de scânduri*)"

(I.L. Caragiale, ***O noapte furtunoasă***);

c) **să descrie anumite acţiuni non-verbale** care însoţesc, întrerup ori se substituie chiar dialogurilor:

„Andrei (*surprins, împleticit*): Mă voi urca la mine şi îmi voi zbura creierii. (*Învins, descompus, Andrei se prăbuşeşte a doua oară. Îi cade cartea din mână. I se pare că o lumină ciudată s-a făcut în iatac. Are impresia că luptă cu alte forţe decât ale acestei femei. Cu privirea îngheţată, înfiorat, se sprijină de pian.*)

Ioana: Ei, ce zici? Ce mai zici?..." (Camil Petrescu, ***Suflete tari***)

Curentul literar

Este o mişcare literară circumscrisă într-o anumită perioadă istorică şi reunind scriitori care împărtăşesc principii estetice similare, se raportează într-o manieră comună la o anumită tradiţie literară, concordă în preferinţele lor pentru anumite genuri şi specii artistice, recunoscând — eventual — o anumită ierarhie a acestora (de exemplu, preferinţa **clasicismului** pentru **tragedie**) şi care utilizează — în operele lor — modalităţi artistice asemănătoare într-un sens larg (de pildă, **antiteza**, atât de frecventă în creaţiile **romanticilor**). Principiile estetice ale unui curent major sunt, de obicei, cristalizate într-un **manifest literar**, dar există şi curente reprezentate, fiecare, de mai multe manifeste, generând — în interiorul unei mişcări mai ample — formarea de grupuri

omului, şi vocea artistului de excepţie ar fi fost sugrumată; dar frauda ce nu păgubeşte pe nimeni — necinstind, totuşi, memoria morţilor —, dar care salvează viaţa hoţului şi a familiei sale paupere, trebuie sancţionată? Administratorul Cimitirului Nou, care vindea florile şi lumânările aduse celor decedaţi, ca să-şi poată hrăni şi întreţine în şcoală copiii, se cuvine demascat şi judecat?

Şi în redacţia „Dreptăţii sociale" se petrec lucruri cel puţin discutabile: ziarul, fără resurse financiare suficiente, este susţinut material, printre alţii, şi prin daniile periodice ale unui nebun (Kiriac), obsedat de ideea revoluţiei, din banii căruia se acontează salariile mizere ale redactorilor; un bătrân muncitor-zeţar, aproape orb din pricina plumbului din litere care-l intoxicase, trebuia pensionat, ori menţinut în tipografia insalubră, ca să-şi poată ajuta familia bolnavă de tuberculoză? Când Irena, mătuşa lui Gelu Ruscanu, impresionată de tragedia umană la care asistase, propune ajutorul unei societăţi de binefacere, muncitorii tipografi — deşi la fel de săraci precum moş Dumitrache — o refuză, sub naivul pretext că este un ajutor filantropic de tip burghez.

3. Antinomii afective. Eroul este pus să aleagă între a crede sau nu în dragostea Mariei care, surprinsă odinioară de acesta râzând complice cu un străin în biblioteca unchiului său şi părăsită de el fără nici o explicaţie, şi-a luat revanşa cea mai stupidă şi la îndemână, înşelându-l pe Gelu. Tehnica dramaturgului este aceea de a pune mereu sinceritatea femeii sub semnul îndoielii, Maria recunoscând mai târziu că în personalitatea ei se ascund două fiinţe dihotomice: una sinceră şi generoasă, alta duplicitară şi josnică, aşa cum într-o familie pot exista doi copii diferiţi: primul armonios dezvoltat, cu care părinţii se mândresc în faţa tuturor, şi celălalt urât şi dizgraţios, de care se ruşinează, tăinuindu-i deficienţele. Gelu nu este sigur nici de valoarea juridic probantă a unei scrisori de dragoste concepute de o femeie cu sufletul încrâncenat de ura împotriva soţului, care a decepţionat-o şi pe care l-a înşelat. Întrebat de Praida în ce măsură Maria l-a iubit cu adevărat, Gelu răspunde lucid: „Cred că, mai degrabă, l-a urât pe el". Dacă amână publicarea epistolei ce i-ar aşeza pe soţii Sineşti la stâlpul infamiei, o face pentru că vrea să-i dea posibilitatea ministrului suspectat de omor calificat să se recuze singur; salvând, totodată, reputaţia femeii infidele conjugal, infidelă chiar iubitului ei, dar pe care, totuşi, n-o vede capabilă de complicitate la crimă. Dacă Gelu, ca avocat, ar pune la îndoială sinceritatea confesiunii de atunci, ar însemna să nege, concomitent, absolutul afectiv în care se implicase total, voind să o despartă pe iubita lui de Sineşti şi să se căsătorească cu ea.

Henri Matisse, *Dansul*

Scanned with OKEN Scanner

Lui Gelu, îndoiala nu-i este permisă, căci apără, prin refuzul ei, principiul iubirii ca act existențial definitiv: „O iubire adevărată înseamnă să nu poți gândi contrariul ei... O iubire, care nu este eternă, nu este nimic..." Dar cinicul Sinești se îndoiește și își formulează convingător obiecțiile, numindu-și soția o nimfomană, adică o nevropată cu obsesii erotice, a cărei depoziție va fi neconvingătoare în fața oricărui complet de judecată. Dramei lui Gelu de a nu fi găsit soluția intelectuală a echității sociale i se adaugă cea afectivă, datorată imposibilității de a accepta sau respinge vinovăția femeii pe care, iubind-o, el însuși a împins-o spre minciună și adulter, dar ale cărei erori reale sau numai bănuite bărbatul nu le poate tolera, nici uita.

4. Antinomii familiale. Protagonistul dramei este silit să opteze și între alternativa de a refuza sau de a admite compromisul cerut — în numele familiei Ruscanu — de mătușa lui, Irena. Această femeie inimoasă i-a fost ca o adevărată mamă nepotului său, după moartea timpurie a ambilor părinți ai copilului. Irena îi ascunsese lui Gelu adevărul în privința circumstanțelor reale ale dispariției tatălui său, convingându-l că acela pierise într-un accident de vânătoare. Ea este nevoită să-i dezvăluie faptul că familia lor avea o datorie de onoare față de Sinești, care nu poate fi încălcată din spirit de loialitate reciprocă. În tinerețe, Șerban Saru-Sinești își începuse cariera juridică sub ocrotirea lui Grigore Ruscanu, care-i fusese mentor și îl formase profesional pe emulul său. Tatăl lui Gelu, avocat celebru, înzestrat cu o inteligență strălucită, nu s-a putut adapta regulilor politicianismului din epocă și a eșuat în jocul de noroc și în atracția morbidă pentru o actriță mediocră, care-i pretindea mari sume de bani, ca să-și achite toaletele costisitoare. Astfel, el delapidase o sumă importantă din fondul unei societăți la care era angajat, cerându-i secretarului (Sinești), printr-o scrisoare confidențială, să pună suma la loc. Umilit, în repetate rânduri, de amanta vulgară, care refuzase să-l mai primească și-i trimisese, în chip de adio, un revolver, Grigore s-a sinucis, iar Sinești a așteptat cu răbdare până când sora defunctului i-a putut restitui întreaga sumă achitată de el. Când adversarul lui Gelu i-a arătat scrisoarea fostului său maestru, pe care o păstrase cu sfințenie vreme de 20 de ani, ca semn al încrederii neclintite pe care Grigore Ruscanu o avusese în tânărul lui coleg, în mintea eroului s-a prăbușit încă un idol, cel al tatălui venerat, fără să-l fi cunoscut cu adevărat. Scena cea mai puternică a piesei rezumă conflictul ideatic, susținut de un duel verbal pe măsură între Gelu și Sinești, opozanți ireductibili. Cel de-al doilea, spirit versat în controverse și dotat cu o abilitate diabolică, răstoarnă premisa de acuzat, devenind un acuzator vehement, care-i probează juridic directorului „Dreptății sociale" ineficiența demersului său: dezvăluirile din presă vor provoca numai scandal, fără să-l compromită politic pe ministrul atotputernic, și, mai ales, vor declanșa drame umane, neschimbând nimic din mecanismul social.

5. Antinomiile sinelui. Eroul simte deja necesitatea reevaluării codului etic, care să-l reprezinte mai bine pe om, cu toate contradicțiile lui. Începe să înțeleagă că tocmai cei ce relativizează criteriul dreptății intangibile sunt mai aproape de posibilitățile ei de aplicare imediată. Camil Petrescu a schimbat nu numai concepția despre modalitatea de construire a unei acțiuni dramatice, în care accentul dezbaterii de idei se mută din sfera evenimentelor din afară în interiorul conștiinței umane, ci și felul de a structura **personajul dramatic**, care nu poate fi un caracter, ci o **conștiință**

literare distincte (așa cum este **cazul suprarealismului românesc**, desfășurat în două etape: perioada interbelică, între 1920–1930, și cea postbelică, între 1945–1947); aceste grupări, desprinse dintr-un curent estetic inițial, se organizează în jurul unor reviste literare, în care-și publică operele și își expun principiile disidente (așa cum s-a întâmplat cu vechea și cu noua avangardă românească).

Spre deosebire de un cenaclu sau de o societate literară (precum „Junimea" condusă de T. Maiorescu), curentul nu se organizează ca o grupare literară foarte strictă în jurul unui mentor (cazul lui Nichifor Crainic, care a fundamentat — la revista „Gândirea" — tradiționalismul ortodoxist). În general, curentele literare apar datorită convergenței dintre tendințele unui moment istoric și contribuția unor personalități culturale de anvergură. Adesea, ele polemizează (cel puțin la începuturile lor) cu o tradiție literară pe care o contestă. Astfel, romantismul se opune rigorii și normelor artistice prea stricte ale clasicismului; parnasianismul neagă avântul și subiectivitatea de tip romantic, în timp ce toate formele avangardiste refuză în bloc tradiția. Unele curente se definesc abia din perspectiva receptării lor de către posteritate, cum a fost cazul romantismului și al realismului. Alteori, reprezentanții unui curent nu recunosc denumirea (clasificarea) consacrată lor în istoria literară: un exemplu este Paul Verlaine, care nu accepta încadrarea sa printre simboliști. Anumite curente de mare audiență — precum **clasicismul** și **romantismul** — reprezintă ipostaze istorice și estetice ale unor structuri mentale și afective, ale unor **atitudini și viziuni artistice permanente**, nedelimitate istoric, idee susținută de G. Călinescu în studiul comparatist ***Clasicism, romantism, baroc.*** **Curentele nu există în stare pură și nici nu se succed perfect**, între ele apărând **interferențe**, cauzate fie de

Scanned with OKEN Scanner

anumite particularități istorice și de evoluții ale literaturilor naționale (de exemplu, interferențele dintre clasicism, romantism și unele elemente realiste în literatura română din prima jumătate a secolului al XIX-lea), fie de structura individuală a personalităților creatoare.

Absența unui moment clasic distinct în cultura națională a avut drept primă consecință slaba reprezentare a speciei dramatice a tragediei; simbolismul autohton a integrat formele parnasiene; postmodernismul a învățat cu atenție principiile avangardiste și lecția onirismului, la care a adăugat trăsăturile proprii: livrescul, prozaismul, ludicul, parafraza, ironicul. Opera unor scriitori de geniu nu poate fi subsumată în totalitate unui singur curent: M. Eminescu, deși afirmă: „Eu rămân ce-am fost: romantic", are — în creația sa — numeroase aspecte clasice; T. Arghezi a transgresat toate curentele literare de care s-a apropiat, fără să se identifice cu principiile și modalitățile lor estetice.

mereu în tensiune. În schimb, personajele care i se opun protagonistului, Praida și Sinești, rămân niște **caractere**, „reprezentând o față unitară neinfluențabilă" (*Addenda la falsul tratat*), în conformitate cu propriile concepții despre existență. Pentru amândoi, inginerul atașat gândirii socialiste și politicianul liberal, valorile contingente prevalează asupra celor care definesc spiritul pur, anume valorile ideale. Ironia sorții face ca ei să pară nu numai cei mai eficienți în ordine practică, dar și mai umani decât Gelu. Așezat în fața măștii lui Voltaire, personajul lui Camil Petrescu se simte vinovat în raport cu propria lui conștiință. Își pune lucid problema — interogându-și sinele — dacă are dreptul moral să ceară imperativ respectarea dreptății absolute, când el însuși a încălcat toate principiile. Gelu își conștientizează inconsecvențele și gravele erori: absența religiozității, neînduplecarea față de greșelile inerente firii omenești, convingerea iluzorie despre infailibilitatea judecății sale, călcarea onorabilității, nerecunoștința filială, lipsa de generozitate, lovirea sălbatică în sentimentele și în intimitatea celor din jur. Actele sale, ce păreau justificate de o înaltă puritate morală, îi apar acum odioase, dictate de un orgoliu nesăbuit. Dar Gelu rămâne **un spirit însetat de absolut, nu un fanatic**, și admite amânări succesive ale actului decisiv, când înțelege că se află în cumpănă viața unui militant suferind, datoria morală a familiei Ruscanu față de Sinești (care-i ocrotise reputația), liniștea femeii pe care a iubit-o cândva și memoria tatălui pe care-l idolatrizase. Cititorul îl absolvă pe eroul nefericit, căci primul care s-a oferit în mod demn sacrificiului pe altarul propriilor principii a fost el însuși: „Răul e în noi... Totul în lume este coruptibil... Nimic nu e întreg și frumos... și nici nu poate deveni [...] Mai merită viața asta să fie trăită, dacă totul ți se dă atât de cârpit și de îndoielnic?..."

Exerciții de redactare și compoziții

- Pornind de la conceptul filozofic bergsonian, referitor la timpul discontinuu, scrieți un eseu nestructurat pe tema relației tensionate dintre trăirea interioară (subiectivă) a eroilor camilpetrescieni și durata exterioară (obiectivă), care nu se potrivesc niciodată, generând dislocările psihice și nevoia lor de ispășire.
- Realizați un eseu nestructurat cu tema: „Raporturile complexe dintre principiul dreptății absolute și materializarea sa în forma concretă a dreptății sociale".
- Comparați — într-o compoziție liberă — rolul Elei în viața lui Ștefan Gheorghidiu cu cel al Mariei Sinești în existența lui Gelu Ruscanu, motivând eșecul sentimental al ambelor cupluri; extindeți paralela și la alte perechi nefericite din literatura autorului: Fred Vasilescu — d-na T., George Demetru Ladima — Emilia Răchitaru, Andrei Pietraru — Ioana Boiu–Dorcani, Pietro Gralla — Alta etc.
- Raportându-vă la eroii masculini ai scriitorului, torturați sufletește de nesiguranță, realizați o compunere liberă, în care să reflectați la această judecată nostalgică formulată de Gelu Ruscanu: „Fără certitudine nu există adevăr și nu există frumusețe pe lume...".

Bibliografie

- Al. Paleologu, ***Spiritul și litera***, Editura Eminescu, București, 1970.
- Aurel Petrescu, ***Opera lui Camil Petrescu***, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972.
- Ovidiu Ghidirmic, ***Camil Petrescu sau patosul lucidității***, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al II-lea

Estomparea granițelor dintre speciile dramatice tradiționale

Teatrul mitic

Lucian Blaga, ***Meșterul Manole***

Teatrul parabolic

Marin Sorescu, ***Iona***

Teatrul absurd

Eugen Ionescu, ***Regele moare***

René Magritte, *Eliberatorul*

Scanned with OKEN Scanner

„Doamne, ce strălucire aici, și ce pustietate în noi...”

Lucian Blaga

Coordonate ale operei

Mitul estetic dedicat zămislitorului de frumos artistic, ursitei sale tragice și puterii de jertfă a omului de excepție este prezent în numeroase încercări dramatice aparținând secolului al XIX-lea (Carmen Sylva — pseudonimul literar al reginei Elisabeta), epocii interbelice (Lucian Blaga, Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Ion Luca etc.) și celei contemporane (Marin Sorescu, Horia Lovinescu); creațiile teatrale ale autorilor menționați au evoluat de la pitorescul ▸▸▸

Meșterul Manole

(fragmente)

MANOLE:

Din singurătate am purces să clădesc, dar, veșnic în vuiet și larmă ropotul de copite subpământene vine cu noaptea — și în vârtej cărămidă de cărămidă se sfarmă. Cu uitătură din altă lume tu îmi șoptești aceeași povață: jertfa!

Ci eu, părinte, nu pot, nu vreau și nu pot! Pentru a fi bun de-o ispravă atât de întunecată, trebuie să fi clădit mai puține altare decât Manole și trebuie să fi fost cel puțin un an călău la curtea domnească. Inima mea speriată nu e pentru asemenea fapte. Biserica mi se cere, jertfa mi se cere. O, părinte, cât de greu. Nicăieri gândul nu încetează să se frământe. Când văd copaci îmi zic: iată copaci — sprijin porților. Și stau și privesc. Cer albastru când văd, îmi zic: de ce nu vrea fapta să mi-o binecuvânte?! Și mă ridic și mă uit. — Pretutindeni pasul mi-l aud în biserică crescând subt răsunetul bolților. În Câmpul Duminecii i-aud clopotele. Pe șes o văd întoarsă în apa morților. — Înălțarea ei veșnic întârzie și pământul se scutură. Nimic nu ajută — ce să fac? Totul a fost în zadar — ce începem? Încă de-o mie de ori, lucrarea de nebun înainte îmi flutură. Până la sfârșitul zilelor, încă o dată și încă o dată, de nenumărate ori în deșert și iar în deșert! Nu, din chinul acesta nu voi scăpa nici mâne, nici poimâne, și schelăria nu va rămânea în dreaptă trăinicie pentru catapeteasmă, niciodată!! [...]

ÎNTÂIUL:

Vorbe de amăgire!

TOȚI:

Nimic decât vorbe!

AL TREILEA:

Înfăptuirile noastre n-au temei!

AL ȘASELEA:

Să plecăm fără întârziere!

Scanned with OKEN Scanner

AL TREILEA:
Dezleagă-ne de cuvânt!
TOŢI:
Dezleagă-ne!
MANOLE:
De şapte ani umblăm cu icoana bisericii în noi. Mai presus de înţelegerea noastră e soarta acestui lăcaş rătăcitor.
Într-un loc încercat-am să-l ridicăm pe moaşte. În altă parte apa unui râu am ridicat-o din alvie ca să clădim pe temelie curată. Peste morţi am încercat. Că a fost pretutindeni în zadar, totdeauna în zadar, e adevărat. Rătăcirile noastre au intrat în cântecul fecioarelor, zădărnicia drumurilor noastre va întrista legendele, zidurile mistuie comori, tristeţea noastră s-a coborât peste ţară. [...]
MIRA:
(*cu bucurie*)
Aşa — Manole, însenineaz-te, Manole.
Zidurile nu mai cad? În adevăr zidurile nu mai cad?
MANOLE:
(*pierdut*)
Nu, zidurile nu mai cad.
MIRA:
Manole, biserica e primită?
MANOLE:
Pe la Sâmpetru va străluci şi clopote va avea.
MIRA:
Pe la Sâmpetru? Clopote... Cel mai mic eu vreau să-l trag mai întâi. Într-o duminecă mă voi sui să-l trag la întâia liturghie.
MANOLE:
Tu, Mira, tu. Dar cum pe cel mare îl voi trage eu, pe cel mic nimenea nu-l va auzi.
MIRA:
Vezi, tu — totdeauna eşti aşa — numai glasul tău să se audă. Numai tu. Totdeauna tu.
MANOLE:
Al tău va fi atât de curat, că numai în cer se va auzi. [...]
VODĂ:
(*Caută pe Manole*)
Tu eşti Manole?
MANOLE:
(*vine mai aproape, inexistent*)
Eu.
VODĂ:
(*clătinând din cap, se întoarce către boieri şi călugări*)
Boieri şi călugări, fără fereli, mai aproape! Priviţi-vă omul, pe urmă să-mi spuneţi ce mai doriţi!
(*Către Manole*)
Când te-am văzut pe urmă, erai încă tânăr. Cât p-aci să nu te cunosc. Furtună din care deşert te-a pustiit aşa, Manole? Au ce suflare a făcut din părul tău vârtej şi spuză?

senzaţional legat de ridicarea bisericii Curtea de Argeş, capodoperă a artei medievale româneşti, la drama de idei filozofico-morale impusă de condiţia artistului de geniu, până la **reconsiderarea mitului** dintr-o perspectivă modernă şi chiar la **demitizarea** situaţiei iniţiale, consacrată prin tradiţia orală. Fără îndoială că opera dramaturgică scrisă de Camil Petrescu şi Lucian Blaga a înnoit estetic teatrul interbelic, prin mutarea semnificativă a accentului de pe strictul determinism al faptelor pe **drama ideatică**, petrecută la nivelul conştiinţei umane, receptată de autorul ***Jocului ielelor*** drept o **tentaţie a absolutului** şi de cel al ***Meşterului Manole*** ca o luptă a conştientului cu iraţionalul, cu răul din om şi din afara lui.

Dramaturgia blagiană, concepută şi realizată pe durata unui sfert de veac (1920–1945), are ca punct de plecare atât **folclorul românesc** (transcriind, în forme culte, mituri şi legende autohtone), cât şi **motive creştine** reactualizate, alături de cele **istorice** integrate unei perspective universale. E. Lovinescu remarca, în ***Istoria literaturii române contemporane***, structura inedită a teatrului blagian influenţat îndeosebi de **expresionism**, prin raportarea artistului la categoria **cosmicului**, a **ilimitatului** şi a **iraţionalului**, prin vitalismul şi participarea frenetică a creatorului la ideile şi sentimentele exprimate de el, prin interiorizarea trăirilor şi prin refuzarea elementului tipic (implicit a individualului) în favoarea simbolului (personajele fiind întruchipări ale unor concepte, idei, chiar forţe stihiale). O dată cu estetica expresionistă, Lucian Blaga redescoperă mitologia şi practicile magice (***Zamolxe*** — 1921, ***Meşterul Manole*** — 1927, ***Arca lui Noe*** — 1944), misterele

Scanned with OKEN Scanner

medievale în tradiție bizantin-creștină (***Cruciada copiilor*** — 1929, ***Tulburarea apelor*** — 1923), personalități umane proiectate la dimensiunile fabulosului folcloric (***Avram Iancu*** — 1934, ***Anton Pann*** — 1945), trăiri ale subconștientului convertite în simboluri universale (***Daria*** — 1925, ***Fapta***, ***Ivanca*** — joc dramatic care, alături de pantomima intitulată ***Învierе***, nu a putut fi precizată cronologic în bibliografia autorului).

Lirismul și teatrul

● Din fr. **lyrisme**.

Categoria estetică a liricului este frecvent confundată cu lirismul, care înseamnă sau folosirea, într-o creație artistică, a liricului ca **formă literară preponderentă** (lirismul eminescian, lirismul lui T. Arghezi etc.), sau prezența unor semne ale lirismului în creații epice și dramatice, în unele monologuri cu ton confesiv, în trăirile personajelor, în descrieri de ambianță, în relatarea patetică a unor fapte etc. În opere precum ***Cântarea României*** (poemul în proză scris de Alecu Russo), povestirile din ***Hanu-Ancuței***, romanul lui M. Sadoveanu, drama ***Meșterul Manole*** de L. Blaga, se fac simțite numeroase elemente lirice care exprimă — în descrieri — frumusețile naturii, lumea mitică a arhetipurilor și a eresurilor sau nostalgia vieții patriarhale. Aceste interferări ale liricului susțin tematica, drama de idei, intensitatea sentimentelor, patosul formulării unor idealuri, ceea ce justifică opinia lui Benedetto Croce (din ***Probleme de estetică***), și anume că **lirismul constituie un atribut definitoriu al oricărei forme de artă**. Același mare estetician al secolului abia trecut preciza că: „Lirica nu e efuziune, nu e țipăt și nici plânset, ci

MANOLE:
(*sfârșit*)

Suflarea aceea nu are nume, dar dacă vrei, îi poți spune: „fără sărbătoare" și „fără noroc".

În pământ mi-am pus capul și-am zis: Doamne, dacă a fost pedeapsă, de ce a fost? Pentru a ști răul și binele, n-am furat rodii oprite. N-am batjocorit îndelung la desfrâu îngerii trimiși la Gomora. N-am voit să clădesc turn din creștetul căruia să râd de potopul tău. Doamne, am simțit adâncimile tale apropiindu-se de gura mea — și apoi din nou depărtându-se. Numai slăvirea Ta am voit-o, și totuși m-ai încercat cu toate stihiile. Dacă pedeapsă n-a fost, ce-a fost?

BOGUMIL:

Alegere și har.

VODĂ:

Nedrepți niciodată să nu fim cu întâmplările, Meștere. Nu e un noroc — că ai putut să ridici asemenea biserică? E cea mai frumoasă în toată credința răsăritului, adică în singura dreaptă-credință. Stă aici, de piatră, și totuși așa de ușoară că ar putea la fel să plutească și pe mare. Aici, sau mutată prin văzduh în altă țară, ea ar fi tot cea mai frumoasă. Rodul muncii și al mâinilor tale!

MANOLE:

Ce e munca, ce sunt mâinile? Ce e iubirea, suferința și moartea noastră? Înalte, și tu părinte Bogumile, rugați-vă să nu se mai sălășluiască în nimenea patima clădirei ca în Meșterul Manole cel de cumplită amintire. Că patima aceasta coborâtă de aiurea în om e foc, ce mistuie preajmă și purtător. Și e pedeapsă și e blestem. Sunteți de față, toți oameni, creștini și copii. Va ghici vreodată cineva? — Nu, nu va ghici — și nimeni nu va înțelege — o! unde sunt? ce mai vreau? Nu cereți grai lămurit omului cu gândul rupt. De subt picioare pământul să piară nu vrea, în pâclă neagră sunt fără ieșire și fără toiag. Doamne, pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumusețe?

VODĂ:

Credeam că te găsesc mai mângâiat.

MANOLE:

Locul nu mi-l mai găsesc în atâta loc. Ceasul meu a încetat.

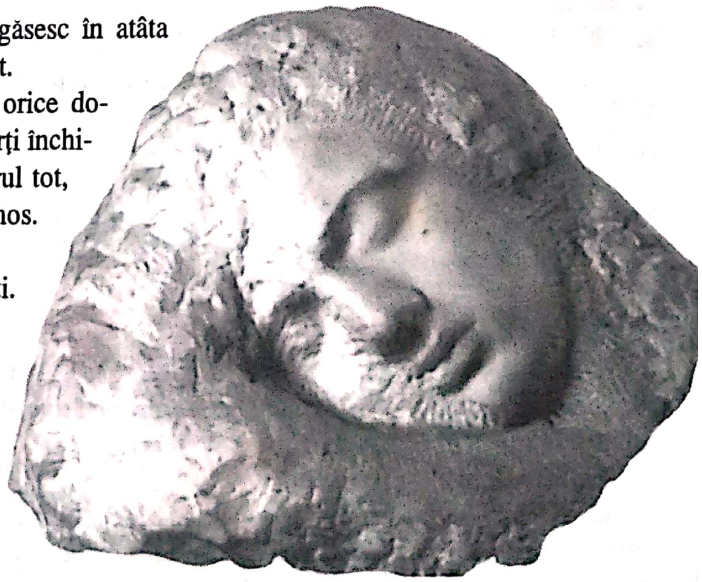
Am dat ce am dat, orice dobândă e de prisos. La porți închise sângerez lângă singurul tot, ce mi-a fost în viață frumos.

BOGUMIL:

Nu cântări, nu socoti. Crede!

MANOLE:

Fără de voie, pumnul se strânge împotriva credinței astăzi și totdeauna.



Constantin Brâncuși, *Somnul*

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului în clasă

- Comparați structura subiectului epic al baladei *Monastirea Argeșului* cu cel dramatic al piesei *Meșterul Manole*, evidențiind asemănările, dar mai ales deosebirile frapante între concepția artistică a rapsodului popular și cea a creatorului cult.
- Argumentați evoluția de la personajul colectiv și anonim al celor „nouă meșteri mari" din baladă la eroii diferențiați ca atitudini, comportamente și chiar sentimente în raport cu arhitectul, pe care nu-l mai urmează în destinul lui până la capăt.
- Justificați de ce dramaturgul a amplificat ponderea intervenției personajului feminin în dezvoltarea acțiunii dramei, Mira având o individualitate și o viață sufletească mult mai complexă decât Ana din textul baladesc.
- Citiți integral eseul filozofic „Spațiul mioritic" din opera *Trilogia culturii* și comentați separat „Perspectiva sofianică", punând în relație ideile teoretice ale gânditorului Lucian Blaga cu cele ale dramaturgului.

Repere de interpretare

Meșterul Manole, reconsiderare lirico-filozofică a unui tipar mitic și comportamental cu valoare exemplară pentru existența spirituală românească, este un **poem dramatic** redactat în două variante succesive, în 1926. În anul următor, piesa de teatru a fost tipărită la Sibiu și dedicată marelui filolog Sextil Pușcariu („iubitorului de știință și legendă"), cunoscând prima reprezentare scenică la Teatrul Național din București, la 6 aprilie 1929. Teatrul mitic blagian are o vădită **conotație tragică**, pentru că așa este și destinul omului cu înzestrare excepțională, în ordine divină — **un ales al sorții**, iar în cea omenească — **un blestemat** de ea; de aceea, tovarășii lui Manole îl numeau compătimitor pe acesta „meșterul Nenoroc". Destinul irepetabil al omului de geniu, adâncit printr-o suferință nemărginită, l-a preocupat pe Blaga și în scrierile filozofice, atunci când analizează implicațiile raporturilor dintre creație și absolut. Din conștiința omului că e o făptură limitată pe toate planurile, se naște dorința de a crea, confruntată cu absolutul întruchipat de **Marele Anonim**. Omul de spirit are nevoie de adevăr, de înțelegere sintetică a armoniei lumii și de forme artistice nepieritoare, cele trei coordonate reunindu-se în actul creator. Opera de artă împlinește nevoia omului de a se depăși, „dezmărginindu-și" ființa, dar este și o cale de mântuire a spiritului omenesc. Vodă, extaziat în fața bisericii înălțate de Manole, îl asigură că, privind-o numai o dată în splendoarea ei, va uita truda, suferința și jertfa îngrozitoare, așa cum el însuși „uită comorile prăpădite, răutatea curtenilor și uneltirile altora". În „Perspectiva sofianică" din celebrul eseu filozofic *Spațiul mioritic*, Blaga aprecia că: „Numai poporul român a crezut că jertfa ține cumpănă unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică. Iată o sublimare «sofianică» a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime". „Sofianicul"

dimpotrivă, tocmai ea este o obiectivare, întrucât în ea sinele se contemplă ca la un spectacol, se povestește, se dramatizează..." (***Estetica in nuce***). Adrian Marino, în ***Dicționar de idei literare***, reia teoria lui Croce și o nuanțează: „Peste tot, una și aceeași situație existențială, în prezentări tehnice diferențiate: lirism **substanțial**, lirism **declarat**, lirism **narat**, lirism **în conflict cu alte lirisme**, lirism **ridiculizat**" (s.n.).

Funcția emotivă a limbajului

Funcția limbajului stabilește o relație între o anumită formă lingvistică și situația (contextul, poziția socială ori interpersonală) în care aceasta este utilizată; funcția limbajului însumează comunicarea ideilor, exprimarea atitudinilor sau a afectelor etc. Scopul limbajului fiind acela de a transmite informații, esențială rămâne **funcția** sa de **comunicare**. Comunicarea organizează enunțul în forme diferite, ceea ce duce la existența unor tipuri diferite de mesaje, care presupun mai multe funcții ale limbajului. Trei factori majori intervin în procesul comunicării — **emițătorul**, **destinatarul** (sau receptorul) și **referentul** (sau contextul) — și trei funcții ale limbajului care le corespund:

a) **funcția expresivă** (în relație cu emițătorul mesajului);

b) **funcția interogativă** sau de apel (în raport cu destinatarul);

c) **funcția de reprezentare** (relație între enunț și universul exterior, corespunzătoare referentului).

Roman Jakobson completează schema anterioară și stabilește șase factori participanți, cu funcțiile specifice aferente: în formularea unui enunț, sunt

Scanned with OKEN Scanner

necesari emiţătorul, destinatarul, referentul comunicării (contextul), dar şi un cod comun celor doi interlocutori, un contact psihofizic (direct sau mediat), pentru ca mesajul transmis să fie receptat. Funcţiile corespunzătoare acestor factori vor fi: 1) **referenţială**, care trimite la context (referent); 2) **emotivă** — la emiţător; 3) **conativă** — la destinatar; 4) **metalingvistică** — clarifică codul; 5) **fatică** — menţine contactul între interlocutori; 6) **poetică** — este centrată asupra mesajului însuşi. Chiar dacă un mesaj nu are o singură funcţie, una dintre ele **predomină** şi îi asigură acestuia o **structură verbală specifică.**

Stilul beletristic, incluzând tipul special de comunicare artistică, se concentrează îndeosebi asupra emiţătorului (scriitorul) şi asupra mesajului (opera de artă) şi este dominat, în consecinţă, de **funcţia poetic–estetică** şi de cea **emotiv-expresivă** ale limbajului literar.

Funcţia poetică (numită şi estetică sau literară) este concentrată asupra mesajului artistic transmis de emiţător şi constituie funcţia predominantă a artei verbale. Ea nu apare izolată într-un text, ci se combină cu celelalte funcţii. De exemplu, în diversele genuri poetice: **poezia epică**, dominată de enunţuri expozitive, formulate la persoana a III-a, implică şi o participare a **funcţiei referenţiale; poezia lirică**, dominată de persoana I, cuprinde enunţuri în care intervine puternic **funcţia emotivă**, iar **poezia liric–adresativă** cu valori retorice, formulată la persoana a II-a (oda, satira, epistola) implică, în subsidiar, **funcţia conativă**. Cele două modalităţi de structurare a elementelor verbale în enunţ, **selecţia** (dintr-o paradigmă) şi **combinarea** (în sintagmă), se succed în constituirea mesajului poetic; selecţia se realizează pe baza unor **principii de echivalenţă** (asemănare/deosebire, sinonimie/antonimie), iar combinarea se face **prin contiguitate**.

Funcţia emotivă (numită şi expresivă sau interjecţională), centrată asupra

(„înţelepciunea divină") reprezintă convingerea spiritului ortodox că **transcendentul se revelează în om** din proprie iniţiativă, artistul fiind un mesager, „un receptacul al unei transcendenţe coborâtoare", care i-a dat vocaţia unică de a oferi modele oamenilor. Artistul este dotat cu o capacitate spirituală aproape divină, cerând omului din el să se autodepăşească, să-şi încordeze forţele creatoare până la epuizare, să îndure suferinţa purificatoare (prin care „până la urmă multe se mai pot desăvârşi").

Dacă în teatrul antic tragedia era provocată de **forţe exterioare** omului, în drama de sorginte expresionistă, aceasta devine **una a interiorităţii**, fiind declanşată de conştiinţa umană şi **dilemele** ei. Astfel, creatorul intră în conflict cu legile morale şi cu principiile creştine pe care le încalcă deopotrivă: el este sfâşiat de conflictul lăuntric între refuzul de-a ucide (jertfa este cerută de practicile străvechi, impusă apoi de stareţul Bogumil) şi patima de-a construi, resimţită ca o fatalitate trăită intens, dincolo de limitele firii; omul nu poate avea de partea lui, până la capăt, viaţa, iubirea şi creaţia, fiind obligat să sacrifice existenţa şi împlinirea afectivă pentru a realiza opera unică. **Justificarea morală a jertfei umane nu există, ea este doar estetică**, protagonistul ezitând între două valori la fel de îndreptăţite — viaţa şi creaţia; ieşirea din conflictul dilematic o reprezintă doar ispăşirea prin moarte. O dată încheiată, opera de artă nici nu-i mai aparţine, intrând în circuitul de valori universale. Când omul–Manole se răzvrăteşte împotriva harului artistic şi, implicit, a destinului care i-a trimis „boala" creaţiei, voind să-şi distrugă opera, meşterii şi mulţimea adunată îl împiedică, fiindcă biserica este de-acum a tuturor.

Omul creator şi suferinţa lui individuală se pot topi în neant, dar opera de artă şi modelul exemplar al celui care a zămislit-o rămân întru veşnicie.

Piesa lui Blaga exploatează latenţele dramatice ale baladei cu subiect legendar *Monastirea Argeşului*, dar nu-i urmează firul epic decât parţial. Prima deosebire se impune chiar din prezentarea şi din onomastica eroilor: „Negru-Vodă" din baladă este denumit numai cu apelativul generic „Vodă", fiind conceput drept un prototip al conducătorului de ţară, care vrea să ofere poporului său un monument de artă şi un lăcaş de cult inegalabil ca valoare. Chiar dacă exercită o presiune psihologică asupra arhitectului, pretinzându-i să finalizeze proiectul început, domnitorul — în viziunea blagiană — pierde conotaţiile negative din textul baladesc; protagonistul, Manole, îşi păstrează identitatea şi calităţile artistului de excepţie, având o viaţă sufletească mai complexă. El este, concomitent, **un erou mitic** al cărui destin îl repetă pe cel al oricărui întemeietor, devenit exemplar prin dăruire şi jertfă de sine, şi **unul tragic**, a cărui conştiinţă problematizează esenţa artei: aceasta este profund morală, prin binefacerile sale, dar sacrificiul impus artistului este asociat unui păcat. La baza oricărei întemeieri stă o injustiţie care trebuie mereu plătită (idee dezvoltată de filozoful antic Platon, în dialogul *Cratylos*). **Binele estetic**, căutat de Manole cu abnegaţie, absoarbe în realizarea lui **un rău** — omorul sacrificial — cu care omul superior nu se împacă până la sfârşit. Bucuria contemplaţiei o vor încerca destinatarii operei arhitecturale, tristeţea şi remuşcarea rămân atribute ale creatorului, ca în dramele expresioniste, unde numai protagonistul contează, celelalte personaje neindividualizându-se şi fiind proiecţii ale conştiinţei acestuia.

Excepţie face Mira, care nu-şi plânge soarta, şi-o asumă şi o învinge (unele interpretări derivându-i numele de la forma grecească a „Moirelor" — simbol al destinului). A purtat, pe rând, denumirile de: Soţia, Miriam, apoi Mira, scriitorul păstrând aceeaşi imagine a femeii devotate iubirii conjugale şi împlinirii idealului

Scanned with OKEN Scanner

estetic al bărbatului său. Onomastica eroinei (cea care se miră) ar semnifica ființa uimită perpetuu în fața desăvârșitei creații bărbătești, dar și femeia care uluiește prin forța ei de sacrificiu și prin înțelegerea pasiunii de a construi, în afara căreia Manole nu există. Destinul lui nu este în afară, ci în sufletul pătimaș al artistului dornic de înfăptuire nemaiauzită; starețul Bogumil, tovarăș de veghe și confident al arhitectului, ca și uriașul Găman sunt personaje imaginate de autor. Primul simbolizează erezia bogomilică (potrivit căreia omul este o făptură sfâșiată de tendințe antagonice: Satana — **răul** ce i-a plămădit trupul păcătos, și Dumnezeu — **binele** care i-a dăruit sufletul curat) și îl îndeamnă pe Meșter să accepte „jertfa cea mare". Starețul este un personaj ambiguu, la granița între malefic și benefic, ale cărui sfaturi conțin ideea eretică a coexistenței dumnezeirii cu spiritul demonic (reunirea contrariilor prezentă și în poemele *Pax magna* sau *Lumina raiului,* ale aceluiași scriitor). Al doilea este un personaj expresionist, simbolizând duhul arhaic, al cărui somn agitat este bântuit de coșmaruri, întruchipând stihiile care se opun zidirii; dacă în opera folclorică cei „nouă meșteri mari" formau un personaj colectiv, anonim și identic ca atitudine față de conducătorul lor, Blaga îi individualizează social și moral pe primii patru: cel dintâi a fost cioban, al doilea — pescar, al treilea — călugăr și al patrulea — băieș în ocnă. Totodată, meșterii au comportamente diferite față de Manole, cel mai atașat sufletește de el rămânând al șaselea zidar, care i-a deplâns amarnic moartea. În privința locului și a timpului acțiunii, Blaga face succinta mențiune: „Pe Argeș în jos. Timp mitic românesc", plasând întâmplările dramatice în aspațialitate și atemporalitate, refăcând simbolic etnogeneza poporului român.

Dramaturgul a eludat, în mod voit, din cuprinsul piesei de teatru partea corespunzătoare epic celei dintâi a baladei populare, deoarece primul act corespunde deja subiectului părții a doua a creației folclorice. Accentul dramatic este pus pe efortul îndelungat și sisific al meșterilor, care se simt blestemați de forțe demonice și care nu pot construi biserica, deși au schimbat de câteva ori locul amplasării edificiului. După șapte ani de trudă (cifră fatidică, simbolizând cele șapte zile ale Genezei), epuizați fizic și moral, temători pentru răspunderea asumată în fața domnitorului, ei tot nu sunt în stare să găsească dezlegarea misterioasei prăbușiri a zidurilor. Așa cum le-a reproșat Manole ulterior, constructorii nu se dovedesc decât niște simpli executanți ai planurilor sale, incapabili de generozitate ori de sacrificiu pentru izbânda creației: „Dar făcut-am oare, în afară de muncă — o jertfă — o singură jertfă, smulsă din viața noastră, pentru zid?..."

Manole este prezentat în camera sa de lucru, aplecat deasupra pergamentelor și a planurilor, remăsurând de zeci de ori dimensiunile zidurilor și ale bolții din nou prăbușite. În baladă, ideea jertfei îi era transmisă lui Manole în vis, sub forma unei „șoapte de sus", adevărată voce divină, care-i anula artistului voința proprie, transformându-l într-o jucărie a sorții. Spre deosebire de textul baladesc, în care Manole accepta și împărtășea tovarășilor săi visul premonitoriu, în piesă Meșterul refuză ani de zile ideea sacrificiului, susținând că este împotriva preceptelor creștine: „A fost odată săpat în piatră: să nu ucizi. Și alt fulger de-atunci n-a mai căzut să șteargă poruncile". Totodată, el îi explică lui Bogumil că un artist trebuie să fie incompatibil cu noțiunea de crimă, căci, altfel, altarul ridicat de el va fi blestemat: „Inima mea speriată nu e pentru asemenea faptă. Biserica mi se cere, jertfa mi se cere". Repetiția acestui reflexiv–pasiv cu valoare impersonală („se cere") dezvăluie faptul că asupra spiritului artistului acționează strivitor o forță din afara lui, care rămâne misterioasă.

emițătorului, are ca scop exprimarea atitudinii vorbitorului față de conținutul enunțului. Stratul pur emotiv al limbajului este constituit din interjecții; dincolo de emoția pură, limba posedă însă și alte caracteristici formale, menite să marcheze participarea afectivă a vorbitorului la enunț (persoana I la pronume și verb, intonația interogativ-exclamativă, lungirea emfatică a sunetelor etc.).

Modalități de realizare a funcției emotive a limbajului literar

Referentul (contextul) comunicării cu scop estetic este **opera literară**, care are un rol esențial în selectarea și atribuirea de noi sensuri cuvintelor ce formează limbajul artistic puternic individualizat al fiecărui scriitor. În determinarea valențelor originale ale sensurilor cuvintelor într-un context literar, un prim rol îi revine **sinonimiei stilistice**. O certă funcție stilistică îndeplinesc arhaismele, regionalismele și expresiile populare înzestrate cu poeticitate în textele culte, mai ales în poezie.

Mijloacele fonetice care generează expresivitate la nivelul limbii literare sunt: accentul, intonația, pauza afectivă, prelungirile de sunete.

Funcția emotivă se realizează și **la nivel sintactic**, prin anumite aspecte ale topicii cu valoare afectivă (antepunerea adjectivelor cu funcție în epitetizare, inversiunile și dislocările sintactice etc.).

Dintre **mijloacele lexico-semantice** menționăm: valoarea stilistică a termenilor colocviali și argotici; funcția stilistică a unor derivate lexicale (diminutive, augmentative etc.); verbe ale subiectivității („verba afectuum") precum: a iubi, a urî, a dori, a spera, a aprecia, a tânji etc.; verbe de percepție: a simți, a se părea, a vedea etc.;

Scanned with OKEN Scanner

Meșterul Manole. Imagine din spectacol (regia: Dinu Cernescu), 1968. Teatrul Odeon

verbe sugestiv-imaginative: a visa, a-și închipui, a imagina etc. La nivelul **mijloacelor gramaticale**, se impun următoarele precizări: **substantivul** (sinecdoca singularului pentru plural și invers; forme de plural cu valoare hiperbolică; forme de plural cu înțelesuri depreciative; forme de feminin cu sensuri ironice sau chiar peiorative); forme de vocativ cu valențe afective, emfatice, sau peiorative (uzul formal și informal al vocativelor românești); **adjectivul** (folosit cu valoare afectiv-morală; construcții adjectivale afective în limbajul literar, superlative cu valoare stilistică); **verbul** și **modurile verbale** ca expresie a atitudinii emițătorului față de acțiunile ori stările exprimate.

Modalitățile lingvistice de realizare a subiectivității în limbajul liric sunt: a) **indici ai persoanei** (pronumele personale, categoria persoanei în flexiunea verbală); b) **indici ai timpului** (sistemul timpurilor verbale, adverbele deictice de timp: acum, atunci, ieri, astăzi, mâine etc.); c) **indici ai spațiului** (formele pronominale și adjectivale demonstrative, adverbele deictice de loc: aici, acolo, dincolo, dincoace etc.). Acești indici (mărci deictice) au funcții

Chiar el își pune problema cine ar putea fi divinitatea ori spiritul infernal care pretinde un asemenea preț inuman: „Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge; din adâncimi, puterile nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor". Harul artistic nu este pur, căci înseamnă chin, trudă și sacrificiu. Manole lucrează cu încrâncenare, fără bucurie, stăpânit de incertitudine și revoltă, „certându-se cu cerul". **Demonicul** este — în estetica expresionistă — o **categorie a lăuntricului**, marcând puterea instinctuală, capricioasă și tiranică a creației. Bogumil îi pretinde să creadă fără a cerceta, deoarece credințele și ritualurile străvechi „noi, oamenii, le ducem cu noi din întunecime de veac". Bătrânul Găman, un om sărac cu duhul, dar blând și generos sufletește, se oferă pe sine ca jertfă: „— Manole, sunt mai bătrân decât... Manole, iar de sfârșit nu sunt departe. Meștere, biserica ta, mă vreau clădit în ea, eu..."

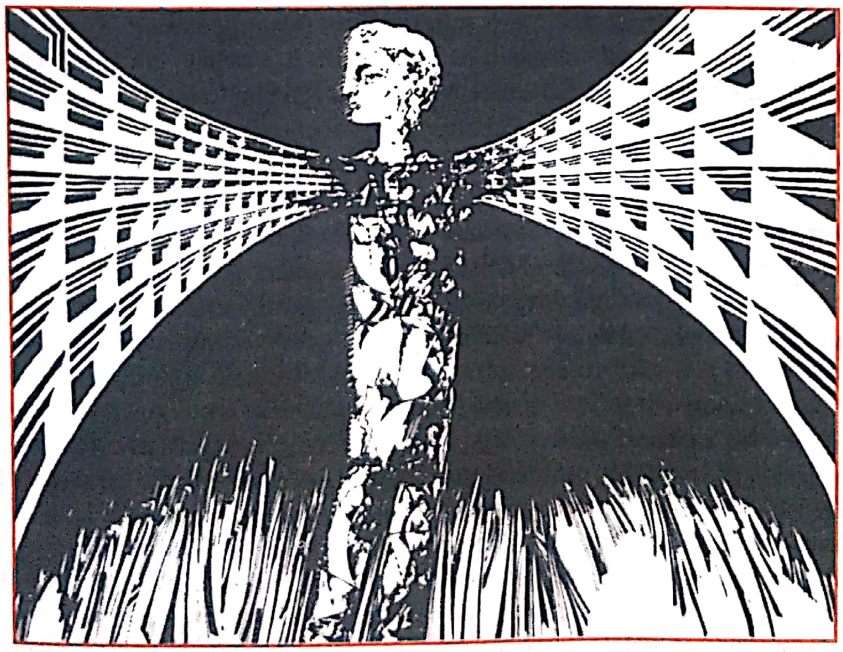
Arhitectul a refuzat, respingând în sine ideea de omor, indiferent asupra cui s-ar fi împlinit. Sacrificarea unei ființe nevinovate rămâne — în ordine umană — o faptă la fel de gravă și de inacceptabilă, fie că omul jertfit este o persoană importantă, fie o făptură neînsemnată și apropiată de moarte, precum Găman.

O altă interpretare ar fi aceea **simbolică**, și anume că jertfa pentru creație nu poate fi aleatorie și nici disociată de ființa creatorului, care trebuie să sacrifice o parte din sine pentru zămislirea operei de artă. Zidarii, protestând împotriva dificultăților, au încercat să-l părăsească pe conducătorul lor, susținând că nu mai rezistă trudei epuizante. Într-un acces de panică, datorat perspectivei de a rămâne singur față în față cu zidurile neisprăvite, Manole îi oprește, promițându-le că acceptă să fie zidită cea dintâi soție, fiică sau soră, care va ajunge prima la mănăstire în dimineața următoare. În toate variantele baladești, femeia jertfită este deja mamă, sau doar însărcinată. Explicația constă în faptul că tradiția cere, pentru durabilitatea unei înfăptuiri, **un transfer de viață** cu disponibilități încă neconsumate. Femeia trebuia să treacă în corpul bisericii, păstrând neatins ceea ce condiția ei are primordial: darul rodirii. Așadar, dacă în baladă, rapsodul popular sugera — prin veselia inexplicabilă a meșterilor — faptul că aceștia îl trădaseră pe conducătorul lor și își avertizaseră rudele feminine să nu vină la mănăstire, în textul dramatic, presiunea morală exercitată de către aceștia sub amenințarea că vor părăsi lucrul neterminat este răspunzătoare de hotărârea lui Manole de-a accepta ideea jertfei. În popor, se răspândise deja vestea că zidarii intenționau să sacrifice o viață de om pentru reușita lor profesională. De aceea, Mira vine cea dintâi în dimineața următoare, ca să-i împiedice să comită omorul sacrificial: „— V-ați gândit să prindeți vreun biet rătăcit prin păduri și apoi să-l prindeți în zid?" În timp ce în baladă Ana venise la noul edificiu din dragoste pentru soțul ei și din dorința de a-i aduce hrana și vinul necesare, Mira își demonstrează puritatea morală și religiozitatea, voind să-i împiedice pe meșteri să comită o crimă. Paradoxul existențial este acela că va fi sacrificată chiar ființa care a vrut, cu orice preț, să împiedice jertfa și, luptând pentru păstrarea vieții, tocmai ea se îndreaptă către moarte: „— Manole, viață de om în ziduri nu veți clădi! Voi da de veste în vale să nu se mai apropie nimenea de voi, căci sunteți porniți spre ucidere. În felul acesta slava bisericii nu o vreau. [...] Manole, ai mai văzut minuni înălțate pe moarte?..." Reacția meșterilor este identică în textul popular și în cel cult, deoarece ei s-au înveselit văzând-o pe Mira și l-au obligat pe Manole să respecte jurământul făcut. Om de onoare, el recunoaște că este dator moralmente să împlinească promisiunea făcută tovarășilor săi: „Nu, Mira, acum să rămâi, acum să nu mai

Scanned with OKEN Scanner

pleci. Ziua — nor nemişcat, noaptea — sul de foc — un jurământ stă veşnic văzut". Precum în baladă, Manole îşi va zidi soţia cu mâna lui, neavând curajul să-i spună adevărul şi amăgind-o, iniţial, că totul s-ar reduce la un joc ritualic.

Fiinţă superioară, înzestrată cu o inteligenţă egală cu cea a bărbatului, Mira a înţeles că va fi jertfită şi a acceptat benevol moartea, pentru ca Manole să-şi poată împlini idealul estetic: „Lăcaşul creşte nebun. El va fi un cântec de iubire împletit cu un cântec de moarte." Cel mai complex dintre meşteri, al şaselea, îşi pune problema dilematică privitoare la ceea ce poate fi mai important în ordinea fiinţei: viaţa unui om sau realizarea unei opere de artă unice, cu preţul oricărui sacrificiu: „Omul e ceea ce suntem, bun sau netrebnic, fiecare — lăcaşul e ceea ce unuia singur îi e dat să înfăptuiască pătruns de cea mai înaltă taină cerească!" Manole recunoaşte în faţa Mirei că, pe măsură ce zidurile se dărâmau, voinţa sa compensatorie de a clădi se intensifica, transformându-se în împătimire: „— Vai nouă, Mira, biserica s-a tot prăbuşit; cu cât se prăbuşea, patima creştea". După zidirea victimei, Manole îşi îndeamnă zidarii să lucreze fără odihnă, răsunându-i permanent în urechi „vaierul din zid". La mănăstire vin, în pelerinaj, femei din toată ţara, auzind că soţia Meşterului fusese zidită de vie: „Ele vin stârnite ca de o primejdie de sfârşit de veac şi, în spaima lor de necunoscutul bărbat, se cred miresele morţii". Constructorii îşi imaginează că Mira s-a lăsat înşelată, fără a pricepe semnificaţia jocului morţii: „A fost aşa de bună, că nici la urmă n-a înţeles [...] şi ea nu înţelege nici acum şi se miră din zid, sau din cer că noi tot ne mai jucăm". Arhitectul i-a trimis pe cărăuşi la Braşov, la Sibiu şi la Târgovişte, să aducă materialele necesare decorării şi zugrăvirii lăcaşului sfânt. Îi obligă pe zidari să dezvăluie că el a fost acela care a împlinit sacrificiul şi a pus ultima cărămidă deasupra capului femeii. Ignorarea sinceră a faptului că el a zidit-o pe Mira coincide cu starea de tensiune maximă, apropiată de transă, în care Manole execută ritualul sacrificial, la fel ca şi în baladă.



Done Stan, *Meşterul Manole XX*

distincte în limbajul oral faţă de textul literar (dramatic şi poetic în speţă). De exemplu, în fraza eliptică de predicate, cu care se încheie drama ***Meşterul Manole*** de L. Blaga: „Doamne, ce strălucire aici şi ce pustietate în noi...", se remarcă următoarele **mijloace de realizare a funcţiei emotive**: vocativul substantival „Doamne" capătă valoare gramaticală de interjecţie, exprimând emoţia pură a meşterilor (uluirea, părerea de rău pentru soarta arhitectului genial, remuşcarea faţă de erorile personale etc.); adjectivul pronominal relativ „ce" s-a adverbializat (având înţeles de „cât de") şi ţine locul unui calificativ subînţeles (cât de mare); adverbul deictic „aici" intră în opoziţie semantică cu pronumele personal de persoana I „noi" (construit cu prepoziţie), care are aceeaşi funcţie circumstanţială de loc, ambii termeni devenind indici ai spaţiului; din punct de vedere stilistic, elipsa verbului „este", repetiţia termenului „ce" cu valoare de superlativ absolut, antiteza metaforică între „strălucirea" creaţiei şi „pustietatea" umană lăsată în urma jertfei creatorului asigură — laolaltă — valoarea aforistică şi frumuseţea expresivă a sintagmei finale şi a stilului dramatic în ansamblu aparţinând lui L. Blaga.

Exemplificăm şi cu un text liric de excepţie: în versurile finale din poemul ***Odă —în metru antic***, M. Eminescu antepune propoziţia circumstanţială de scop regentei sale imperative, accentul liric căzând pe ideea ţelului orb al vieţii care este totdeauna moartea: „... Ca să pot muri liniştit..."; elementul predicativ suplimentar este exprimat printr-un adjectiv („liniştit"), având o dublă subordonare (faţă de pronumele subînţeles „eu" şi verbul la infinitiv fără marcă „muri"). Stilistic, el reprezintă un epitet al verbului, ce sugerează împăcarea sufletească a poetului cu sine şi cu perspectiva apropiată a dispariţiei

Scanned with OKEN Scanner

sale. Dislocarea sintactică şi frecvenţa pronominală caracterizează partea finală a penultimului vers şi pe cel final: „...pe mine/ Mie redă-mă"; aşezate simetric, pronumele personale de persoana I — forma accentuată şi cea atonă — încadrează o a treia formă pronominal–accentuată în dativ, alături de verbul la imperativ „redă!", toate elementele lingvistico-gramaticale întărind funcţia emotivă de sugerare a suferinţei demn asumate, în perspectiva sfârşitului tragic, anticipat de poetul însuşi.

Arta spectacolului dramatic

● Din fr. **spectacle**, lat. **spectaculum, spectare** — „a privi de aproape", „a privi des în oglindă".

Spectacolul este forma de reprezentare în faţa publicului — prin intermediul jocului actorilor — a literaturii dramatice, de cele mai multe ori pe scenă teatrală, dar şi în alte spaţii consacrate în momente istorice diferite (cum ar fi reprezentarea „misterelor" medievale în faţa catedralelor) sau în locuri comune, improvizate ad-hoc (de exemplu, formele de teatru popular, de teatru în aer liber — „happening"-ul). Originile spectacolului teatral rezidă în ritualuri religioase. De acolo păstrează spectacolul, până astăzi, participarea comună a spectatorilor la actul artistic, spre deosebire de izolarea caracteristică lecturii (cu excepţia celei efectuate în bibliotecile publice). Originile ritualice sunt comune teatrului de pretutindeni (european, asiatic, indian sau japonez — „kabuki", „Nō"). În ciuda spiritelor puritane (Solon, Tertulian, Cromwell), care s-au opus ideii de spectacol public, teatrul a continuat să se bucure de interesul constant al publicului pentru toate formele sale, cultivate de-a lungul epocilor culturale,

Eroul se răzvrăteşte împotriva unei divinităţi crude sau indiferente care, înălţându-l ca artist, l-a distrus ca om: „Ca oricare din meşteri, voit-am să-i clădesc un lăcaş – Lui! Dar mie mi-a cerut tot. Am crezut că în clipa cea mai înaltă a încercării va opri cu un semn lucrarea, dar nu, mie mi-a cerut tot. Din bucuria vieţii mi-am închipuit lăcaşul. Cel ce se ridică e din suferinţa morţii!" Meditaţia blagiană pune în evidenţă dihotomia dintre iubirea figurată prin metafora „bucuria vieţii" şi sacrificiul total, simbolizat prin sintagma „suferinţa morţii". Cuprins de remuşcări, îmbătrânit trupeşte, distrus sufleteşte, Manole îşi doreşte numai ca monumentul de arhitectură să uluiască lumea şi desăvârşirea acestuia să fie pusă în cumpănă cu jertfa adusă: „Zoriţi, băieţi, sporiţi, zidari! Lumea urnită spre noi de mirarea jertfei să plece copleşită de înfăptuire. Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puţin frumoasă, să fie cel puţin înspăimântătoare! Dacă lăcaş de slavă nu va fi, să rămână cel puţin semn de ameninţare, ridicat de oameni împotriva puterilor. Din zori până în apus, fiecare la loc, trupuri cu păcatele în muncă şi foc!... Proptiţi temeliile către miazănoapte, de unde ne-au venit surpările şi deznădejdile!..." După terminarea edificiului, Manole simte impulsul de a-l distruge, pentru ca „povestea noastră să se cufunde în pământ, că a fost cea mai grea, cea mai tristă, mai fără noimă, tulburătoare din toate poveştile purtate vreodată de vânt". Pentru prima oară, artistul a fost doborât de gravitatea faptei şi a încercat sentimentul inutilităţii vocaţiei sale. Mai mult decât atât, Manole se disociază de propriul har, în care vede un adversar lăuntric al bucuriilor fiinţei. El nu mai înţelege rostul unei creaţii ce s-a înfăptuit prin „sugrumarea vieţii" şi mintea lui nu poate pricepe semnificaţia — rămasă obscură — a voinţei divine. Dintr-un făptuitor liber şi stăpân pe vocaţia sa artistică, Manole se simte diminuat la **rolul nedemn de unealtă a unui destin orb**: „Ce deşertăciune în toate întocmirile! Apărător al legii nu e numai soborul, apărător al legii sunt şi eu, şi vreau în socoteala mea să se pună sugrumarea vieţii, dar lăcaşul nu. Acesta numai Dumnezeu singur şi l-a ridicat printr-o minune, pe care doar El o înţelege. Eu am fost numai o netrebnică unealtă, o scândură în schelele pe care le dărâmi când clădirea e gata şi folosul vremelnic nu le mai cere. Aşa suntem noi toţi, unelte şi scânduri în schele; unii îşi dau seama mai curând, alţii mai târziu. Prin ceea ce din durere nimic nu ni se scade." Cuprinşi şi ei de tristeţe, meşterii reflectează cu amărăciune la faptul că truda lor inumană nu va fi păstrată în memoria colectivităţii care va consemna numai efectele ei, şi anume monumentul de artă: „Vedeţi, fraţi, atât rămâne după noi: înfăptuirea şi încă vuietul neschimbat al apei şi poate tristeţea vreunei legende, dar nimic din zbucium!..." Spre deosebire de zidarii din baladă, caracterizaţi sumar şi uniform, Blaga îi face pe tovarăşii lui Manole conştienţi de precaritatea trudei umane ce vlăguieşte fiinţele, dar pe care veacurile nu o înregistrează, căci ele au memorie doar pentru lucrurile duse până la capăt.

Vodă a venit să se închine în noul lăcaş, dar sfatul boieresc şi înalţii prelaţi l-au îndemnat să-l judece pe constructor pentru omor. Protagonistul vorbeşte deja despre sine la timpul trecut şi doreşte ca în nici un artist din lume să nu mai „sălăşluiască" patima clădirii, aşa cum a devorat fiinţa lui: „Ce e munca, ce sunt mâinile, ce e iubirea, suferinţa şi moartea noastră? Preaînalte, şi tu, părinte Bogumile, rugaţi-vă să nu mai sălăşluiască în nimeni patima clădirei ca în Meşterul Manole, cel de cumplită amintire. Că patima aceasta coborâtă de aiurea în om e foc ce mistuie preajmă şi purtător. Şi e pedeapsă, şi e blestem. [...] Doamne, pentru ce vină neştiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumuseţe?..." Aşadar, harul artistic Manole

Scanned with OKEN Scanner

l-a resimţit nu ca pe o binecuvântare, ci ca pe un blestem, ca pe o pedeapsă fără justificare. Deşi în jurul lui era un spaţiu larg, el mărturiseşte că nu-l mai află pe cel potrivit pentru sine: „Locul nu mi-l mai găsesc în atâta loc. Ceasul meu a încetat. Am dat ce am dat. Orice dobândă e de prisos. La porţi închise sângerez lângă singurul tot ce mi-a fost în viaţă frumos". Îi cere permisiunea domnitorului să tragă el, cel dintâi, clopotul „pentru aceea care cântare de clopot n-a avut". Rugându-l pe stareţul Bogumil să-l binecuvânteze pentru ultima oară, el intră în incinta bisericii, trage clopotul şi apoi se aruncă de pe turla edificiului, sinucigându-se.

În opoziţie cu balada, unde crudul Negru-Vodă premeditase moartea meşterilor, în piesa de teatru, boierii vicleni şi clerul îl instigă pe domnitor la pedeapsă. Ei îi vor atrage atenţia voievodului că arhitectul ar putea „oricând un altar şi mai frumos să înfăptuiască". Mulţimea adunată în jur s-a împotrivit deciziei boierilor şi a călugărilor, neacceptând osândirea lui Manole: „Meşterul neasemănat trebuie să trăiască!..." Dacă în baladă zidarii îl însoţeau pe conducătorul lor şi-n moarte, în viziunea lui Blaga, aceştia îi vor supravieţui. Comentând dispariţia artistului de excepţie, colaboratorii săi vor accepta ideea sacrificiului total pe care Manole l-a făcut: „Înfăptuirea bisericii cere tot şi te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie". Întâiul meşter formulează, în numele tuturor, concluzia tragică asupra faptului că arta adevărată distruge fiinţa care a zămislit-o: „Doamne, ce strălucire aici, şi ce pustietate în noi!..."

„Aceluia i se va lua, care mai tare va iubi": opera visată, fiinţa-pereche şi viaţa însăşi. Artistul îşi pierde femeia în ordinea firii, însă iubirea pentru ea rămâne nemuritoare. Biserica nu poartă doar semnul genialităţii lui Manole, ci şi al sentimentului absolut în numele căruia Mira s-a lăsat zidită. Nu există creaţie bărbătească fără jertfa din dragoste a femeii, căci unei minţi strălucite Dumnezeu i-a destinat un suflet iubitor pe măsură.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Realizaţi un eseu structurat, identificând elementele expresioniste din opera dramatică a lui Lucian Blaga: raportarea artistului la perspectiva cosmică, lupta conştiinţei umane cu ilimitatul şi cu forţele iraţionale, vitalismul şi trăirea frenetică a ideilor, interiorizarea sentimentelor, refuzul elementului tipic individual în favoarea simbolului universal etc.
- Alcătuiţi un eseu structurat cu tema: „De la experienţa tragică a meşterului Manole la dilemele estetice şi morale ale artistului din toate timpurile."
- Concepeţi un eseu nestructurat, pornind de la convingerea lui Manole că: „Mira tu început şi sfârşit, tu totul [...] Între voi **două** (biserica şi soţia lui — s.n.) nici o deosebire nu fac, pentru mine sunteţi una"; evidenţiaţi faptul că numai împreună, uniţi în viaţă şi prin sacrificiul ultim, amândoi au reuşit să desăvârşească minunea în piatră a bisericii Curtea de Argeş.
- Realizaţi o compunere–paralelă între drama ideatică în viziunea lui Camil Petrescu (ca tentaţie a absolutului) şi în cea aparţinând lui Lucian Blaga (ca luptă a conştientului cu iraţionalul din om şi din afara lui).

de la tragedia şi comedia antică (a căror sorginte trebuie căutată în cultul religios al zeului Dionysos), la cele clasice, de la drama romantică, la teatrul de idei, la cel de factură expresionistă şi până la teatrul absurdului şi la cel experimental.

Primele spectacole teatrale în limba română au avut loc, se pare, la Iaşi, în 1816, cu pastorala ***Mirtil şi Chloe*** de Gessner şi Florian — fără să fie certă reprezentarea ei în graiul autohton —, şi la Bucureşti (în 1819, cu traducerea ***Hecubei*** lui Euripide).

În epoca contemporană, formele spectacolului de teatru s-au diversificat, alcătuind modalităţi de exprimare literară sincretice cu arta muzicii, a plasticii, a cinematografiei, a dansului şi a pantomimei. Încercările de regenerare a unor aspecte ale **sincretismului artelor** pun în evidenţă, poate, o reîntoarcere la formele iniţiale de manifestare comună a creativităţii umane, ca şi nostalgia artiştilor după unitatea genuină dintre gândirea, sensibilitatea creatoare şi activitatea cotidiană a omului începuturilor.

Bibliografie

- Ov.S. Crohmălniceanu, ***Literatura română şi expresionismul***, ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.
- George Gană, ***Opera literară a lui Lucian Blaga***, Editura Minerva, seria „Universitas", Bucureşti, 1976.
- Dumitru Micu, ***Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism***, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 2000.
- Dan C. Mihăilescu, ***Dramaturgia lui Lucian Blaga***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

„Mamă, mi s-a întâmplat o mare nenorocire... Mai naște-mă o dată!”

Marin Sorescu

Coordonate ale vieții și operei

Născut în 1936, în comuna Bulzești (din județul Dolj), absolvent al Facultății de Filologie din Iași și debutant cu versuri în revista „Viața studențească”, Marin Sorescu aparține generației literare afirmate în anii '60. Remarcat de G. Călinescu încă de la debutul său liric, integrat de Eugen Simion în categoria poeților „ironiști și fanteziști”, alături de Mircea Ivănescu, Emil Brumaru și Mihai Ursachi, Marin Sorescu va adăuga coardei poetice inițiale pe aceea a prozei, ▶▶▶

Iona

(fragment)

— (*Suspicios.*) De ce întâlnesc mereu aceiași oameni?
— S-o fi-ngustat lumea până într-atâta?
E prea mică lumea, întâlnim la fiecare pas numai umbre. Copaci, păsări, gângănii, la fiecare pas. Și cu toate trebuie să fim atenți, să le dăm bună ziua, să le-ntrebăm ce mai fac, cum au dormit.
— (*Înțelegând.*) Îngrozitor!
— Mă miram eu de ce nu sunt fericit!
— (*Se suie pe movila de pietre.*) Ce vezi?
— Orizontul.
— Ce e orizontul ăla?
— (*Îngrozit.*) O burtă de pește.
— Și după burta aia ce vine?
— Alt orizont.
— Ce e orizontul acela?
— O burtă de pește uriaș.
— Ia mai uită-te o dată. (*Iona privește, apoi își acoperă ochii cu palmele.*)
— Ce-ai văzut?
— Nimic.
— Ce-ai văzut?
— Nimic, decât un șir nesfârșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lângă altul.
— Închis între toate aceste geamuri!
— Sunt ca un Dumnezeu care nu mai poate învia. I-au ieșit toate minunile, și venirea pe pământ, și viața, până și moartea, dar o dată ajuns aici, în mormânt — nu mai poate învia. Se dă cu capul de toți pereții, cheamă toate șiretlicurile minții și ale minunii, își face vânt în dumnezeire ca leul, la circ, în aureola de foc. Dar cade în mijlocul flăcărilor. De atâtea ori a sărit prin cer, nici nu s-a gândit c-o să se poticnească tocmai la înviere!

Scanned with OKEN Scanner

— Şi lumea-l aşteaptă sus.

— Toţi cred în el, unii sunt aproape distraţi de atâta credinţă. Acuş-acuş or să înflorească lespezile mormântului ca petalele unui nufăr, şi mortul va învia, cum e şi firesc, după atâta aşteptare a omenirii. Şi se va înălţa la cer, dându-ne şi nouă un exemplu luminos.

— Că noi, oamenii, numai atâta vrem: un exemplu de înviere. Apoi ne vom duce liniştiţi pe la casele noastre, să murim bine, omeneşte, pe la casele noastre.

— Dar vrem să-l vedem întâi pe el.

— Iar el e aici, în mormânt, la capătul puterilor, şi nici nu mai are glas să urle până la ei: „Oameni buni, învierea se amână!"

— (*Cu glas stins, impersonal.*) Un pescar sărac pe malul mării trăgea şi el cu năvodul la peşti foarte mici... Şi cum stătea el aşa, deodată se căscă apa, şi un chit uriaş... (*Rejoacă scena. Pauză.*)

— Dar cine anume era omul acela? Ce gândea?

— Şi de ce tocmai el?

— Puteţi să-mi spuneţi?

— Nimeni nu suflă nici un cuvânt...

— Precis, nenorocitul n-a mai reuşit să spintece burta imensă...

— (*Făcându-şi curaj.*) Dar eu...

— (*Meditativ.*) Problema e dacă mai reuşeşti să ieşi din ceva, o dată ce te-ai născut. Doamne, câţi peşti unul într-altul!

— Când au avut timp să se aşeze atâtea straturi?

— Lumea există hăt, de când...

— (*Luminat.*) Toate lucrurile sunt peşti. Trăim şi noi cum putem înăuntru.

— Hm! Naiv ce sunt! Poate că am trecut de mult de locul unde eram la-nceput. Vezi, trebuia să-l însemn şi pe-ăsta. Mă opream acolo şi trăiam în continuare. Ca toată lumea. Nici nu-mi dădeam seama că totul pluteşte. Aşa e, trebuie să punem semne la fiecare pas, să ştii unde să te opreşti, în caz de ceva. Să nu tot mergi înainte. Să nu te rătăceşti înainte.

— (*Meditativ.*) Afară... (*Rectificând primul gând.*) Un astfel de loc trebuie totuşi să existe. Poate nu prea mare, să încapi tot... Dar aşa, cât a-ţi întipări tălpile în el. Pentru o clipă. Apoi să vină altul cu tălpile lui arse de noapte. Şi altul. Trebuie să fie pe undeva această palmă de loc...

— (*Ironic.*) E o prorocire? Ce proroc ai mai fost şi tu! Viitorul am văzut ce bine ţi l-ai ghicit. Ia încearcă acum să-ţi prezici trecutul. Să vedem dac-o nimereşti măcar cu ăsta, prorocule! Încearcă să-ţi aminteşti totul. (*Îşi acoperă cu mâinile faţa, stă aşa câteva clipe, dă din cap că nu poate.*) E ceaţă!

— Încearcă să-ţi aminteşti măcar ceva. (*Acelaşi joc.*) Ce ceaţă! (*Îngrozit.*) Nu-mi mai aduc aminte nici o limbă-n vânt. (*Pauză.*)

— (*Cu mâna streaşină la ochi.*) Cum se numeau bătrânii aceia buni, care tot veneau pe la noi când eram mic?

Dar ceilalţi doi, bărbatul cel încruntat şi femeia cea harnică, pe care-i vedeam des prin casa noastră şi care la început parcă nu erau aşa bătrâni?

Cum se numea clădirea aceea în care-am învăţat eu? Cum se numeau lucrurile pe care le-am învăţat eu? Ce nume purta povestea aia cu patru picioare, pe care mâncam şi beam şi pe care am jucat de vreo câteva ori? În fiecare zi vedeam pe cer ceva rotund, semăna cu o roată roşie, şi se tot rostogolea numai într-o singură parte —

eseisticii şi a dramaturgiei. Criticul mai sus menţionat şi cel mai pertinent al operei sale îl defineşte drept un „ironist subţire", înzestrat — ca orice mare scriitor — cu o uimitoare invenţie verbală, „un intelectual serios care meditează la ceea ce scrie, şi scrie învăluind tragicul, sublimul ori grotescul în plasa fină a ironiei" (***Scriitori români de azi,*** volumul I).

Printre dramaturgii actuali, Marin Sorescu s-a impus, deopotrivă, prin **piesele** sale **parabolice** inspirate din mituri consacrate şi prin **dramele istorice**, precum ***A treia ţeapă*** (scrisă în două momente distincte: actul I în 1971 şi cel de-al II-lea în 1975), alături de ***Răceala***, publicată în 1976. În anul 1980, dramaturgul şi-a reunit creaţia în volumul antologic intitulat simplu ***Teatru***. De remarcat faptul că dintre personalităţile istorice care s-au impus în existenţa românilor de-a lungul epocilor, Marin Sorescu s-a simţit atras de figura lui Vlad Ţepeş, cunoscut în folclorul european cu supranumele „Dracula". Deşi piesele istorice sunt scrise în spirit ironic ori chiar parodic, dramaturgul s-a documentat cu seriozitate, parcurgând cronicile autohtone, maghiare şi săseşti referitoare la controversatul domnitor.

Dramaturgia istorică contemporană s-a disociat de caracteristicile teatrului romantic ilustrat de operele lui V. Alecsandri, B.P. Hasdeu, Al. Davila ori Barbu Ştefănescu–Delavrancea, refuzând idealizarea eroilor, reconstituirea fidelă a întâmplărilor, stilul retoric şi caracterul profetic al viziunii lor artistice. Din tradiţia dramaturgică a fost păstrată inspiraţia istorică, modificându-se radical, însă, perspectiva asupra evenimentelor evocate şi concepţia asupra structurii personajelor unei drame. Piese

Scanned with OKEN Scanner

istorice, precum sunt ***Petru Rareș sau Locțiitorul*** de Horia Lovinescu, ***Pragul de taină sau Descăpățânarea*** de Alexandru Sever, ori ***Răceala*** și ***A treia țeapă*** scrise de M. Sorescu, problematizează datul istoric, încercând să surprindă, într-un **registru parabolic** și **parodic**, atât dialectica puterii, cât și pe aceea a servituții. Dramaturgii secolului al XX-lea nu mai acceptă personaje eroice (înconjurate de o aură ideală), nu mai cred nici în amploarea, nici în măreția evenimentelor petrecute cândva, ci sunt preocupați de raporturile complexe dintre individ și istorie, dintre soarta neștiută a omului și mecanismul social implacabil care hotărăște destinul indivizilor. „Ca artist ți se pune un nod în gât: s-a optat pentru tine, istoria a optat pentru tine și unde mai e libertatea?..." (eseul ***Ieșirea prin cer***). O altă temă de acut interes în teatrul istoric contemporan este aceea a **raportului filozofic dintre adevăr și mistificările lui** succesive în timp, autorii încercând să explice cum au fost posibile erorile grave comise în anumite conjuncturi socio-politice.

Ca și teatrul istoric, parabola sorescian pune pe gânduri auditoriul și incită la schimbarea punctelor de vedere deja canonizate asupra unor lucruri ce păreau definitiv știute. Alături de ciclul ***Setea muntelui de sare***, piesele ***Pluta meduzei*** și ***Există nervi*** sunt creații dramatice care au înregistrat un mare succes de public. Ceea ce atrage spectatorii în piesele autorului sunt: familiaritatea tratării celor mai grave probleme, tonul firesc, obișnuit al conversației între semeni, parodierea subtilă a modelelor ce păreau de neatins, umorul benign, care evită clovneria superficială și sarcasmul necruțător, în fine, căutarea cu obstinație a unui

cum se numea? Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu?

Cum mă numeam eu? (*Pauză.*)

— (*Iluminat, deodată.*) Iona.

— (*Strigând.*) Ionaaa!

— Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona.

— Și acum, dacă stau să mă gândesc tot eu am avut dreptate. Am pornit-o bine. Dar drumul, el a greșit-o. Trebuie s-o ia în partea cealaltă.

— (*Strigă.*) Iona, Ionaaa!... E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data aceasta, te iau cu mine.

Ce contează dacă ai sau nu noroc?

E greu să fii singur.

— (*Scoate cuțitul.*) Gata, Iona? (*Își spintecă burta.*) Răzbim noi cumva la lumină.

CORTINA

Abordarea textului în clasă

- Comparați piesa modernă cu legenda biblică despre Iona, dovedind în ce măsură dramaturgul contemporan a fructificat semnificațiile mitului, actualizându-le totodată.
- Argumentați de ce scriitorul tratează absurdul întâmplărilor nu într-o manieră fantastică, ci într-una realistă, alternând tonul comic cu registrul grav al reflecțiilor.
- Concepeți un proces literar (o dezbatere) pe tema: „Problema captivității și a libertății umane în teatrul mitic (eventual și istoric) sorescian".
- Iona, un personaj învins sau un învingător, care este conștient că va răzbi spre o altă „lumină" dincolo de viața trupească? Argumentați!

Repere de interpretare

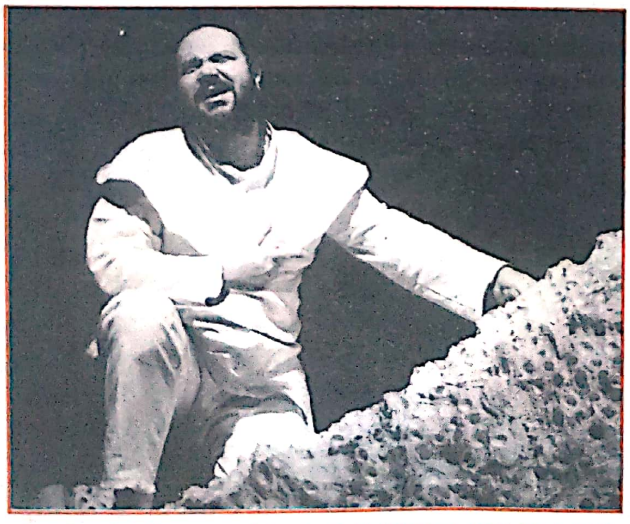
Deși, aparent, nu s-ar putea stabili nici o filiație estetică tematică sau de limbaj între poezia și dramaturgia sorescian, ele se află totuși într-o concordanță spirituală de profunzime. În domeniul poeziei, Sorescu este, mai ales, un liric parodic, lucid și sobru, care a evitat pastișa, caricatura, ce l-ar fi condus la crearea unui simplu univers umoristic. Parodia sorescian și-a propus să depășească satira în stilul lui George Topârceanu și să acorde **comicului gravitate estetică**.

„Cei mai mulți parodiști ridiculizează o slăbiciune, un tic stilistic și scot efecte umoristice din exacerbarea acestor laturi; liricii adevărați (creatorii) se folosesc de instrumentele parodiei pentru a suprapune viziunea lor proprie peste un peisaj liric constituit. Marin Sorescu este unul dintre aceștia...", remarcă Eugen Simion. Dar poetul nu s-a mulțumit, esteticește, numai cu bagatelizarea platitudinilor umane, ci a încercat să explice, în profunzime, motivațiile instalării individului în aceste false

Scanned with OKEN Scanner

contexte existenţiale. Gravitatea simbolurilor lirice şi ironia amară a observaţiilor îl însoţesc pe scriitor şi în trecerea atât de firească de la lirică la dramaturgie.

Poetul Marin Sorescu a surprins critica literară prin faptul că nu a adoptat o formă teatrală în care să-şi dezvolte metaforele lirice, aşa cum ar fi fost de aşteptat. Scriitor de factură esenţialmente intelectuală, Sorescu a optat pentru un **teatru de idei**, continuând dramaturgia clasică a lui I.L. Caragiale şi pe cea interbelică a lui Camil Petrescu. Piesele sale reprezintă fie **monologuri dramatice**, fie **dialoguri parabolice**, inspirate vădit din teatrul modern **existenţialist** şi **absurd**. Dintre dramaturgii români, Sorescu se înrudeşte spiritual cu Eugen Ionescu, ambii autori subliniind revolta omului confruntat cu aberaţiile istoriei şi cu absurdul circumstanţelor care-i determină, la întâmplare, existenţa. Inspirându-se şi din literatura lui Albert Camus, Sorescu fixează un raport tragic şi tensionat între om şi propria-i existenţă, meditând asupra soluţiei de a ieşi cât mai demn din condiţia, adeseori umilitoare, degradantă a vieţii. El a preluat o idee caracteristică prozei camusiene, şi anume aceea că omul trebuie să înfrunte — în mod voluntar — moartea, având dreptul moral să recurgă la un gest disperat cum este sinuciderea, atunci când nu are nici o soluţie demnă de salvare. Dar scriitorul român dă o altă interpretare acestei relaţii încordate dintre om şi condiţia sa existenţială, în piesele *Iona*, *Paracliserul* şi *Matca*, acestea formând o trilogie cu titlul metaforic *Setea muntelui de sare*. Fiecare dintre parabole constituie o soluţie posibilă într-o dramă existenţială comună tuturor. Astfel, *Iona* reia o fabulă biblică, din care dramaturgul modern a eliminat conotaţiile religioase. În Biblie, pescarul Iona fusese pedepsit pentru infidelităţile sale în raport cu poruncile divine şi închis patru zile în burta unui peşte, ulterior fiind eliberat după ce s-a pocăit. Personajul sorescian doreşte să pescuiască şi să sacrifice o vietate acvatică numai pentru a-şi demonstra îndemânarea la pescuit. Deoarece peştele nu se lasă prins, el îşi aduce de-acasă un acvariu cu peşti domesticiţi, creându-şi iluzia abilităţii practice. Virtualul călău se va transforma într-o victimă şi va fi înghiţit de un peşte enorm, în pântecele căruia meditează la posibilele soluţii de-a se elibera. Personajul nu este cuprins de panică şi se comportă într-o **împrejurare extraordinară** ca şi cum s-ar afla într-o **situaţie** perfect **normală**. Prizonierul nu-şi pierde fervoarea disociativă şi face reflecţii despre progres, soartă, despre psihologia generaţiilor, şi chiar



Iona. Imagine din spectacol (regia: Andrei Şerban), 1968. Teatrul Mic

Capitolul al II-lea

sens chiar şi acolo unde înţelesurile lumii acesteia şi ale celei de dincolo par să fi dispărut. Calităţile operei dramatice soresciene se regăsesc în toate cele trei piese ale trilogiei mai sus menţionate. ***Iona*** fiind analizată distinct, le vom prezenta succint pe ultimele două.

Paracliserul înfăţişează un personaj straniu care păzeşte o catedrală, cu o lumânare în mână, neîndrăznind să intre pe uşa ce nu se deschide niciodată. Pentru el, timpul şi-a pierdut semnificaţia şi durata, eroul instalându-se în aşteptarea unui fapt care nu se va petrece. Paracliserul afumă, în mod simbolic, zidurile lăcaşului de cult, fiind convins că face un gest măreţ şi că, astfel, pietrele goale capătă patina vechimii istorice. El devine benevol prizonierul unei iluzii, pe care o finalizează cu preţul sacrificiului de sine. Când ultima lumânare de veghe a fost consumată, el îşi dă foc veşmintelor, trupul lui devenind un rug pe altarul credinţei neclintite. **Parabola paracliserului** are două semnificaţii: prima se referă la faptul că a înnegri peretele unei catedrale înseamnă, implicit, **a-i crea o tradiţie şi o istorie** capabile să întărească iluzia durabilităţii în timp a acţiunilor omeneşti; cea de-a doua reia motivul mitologic al Meşterului Manole şi reflectă voinţa omului de a se transforma în jertfă, atunci când are convingerea că actele sale capătă valoare de simbol pentru generaţiile viitoare. Dacă sacrificiul lui Manole a lăsat în urmă o ctitorie unică prin desăvârşirea ei, jertfa paracliserului rămâne **anonimă**, fără consecinţe artistice, un **gest absurd şi inutil**, ca aproape tot ce se întâmplă în lumea modernă. În timp ce în ***Iona*** conflictul se reia şi în exterior, în ***Paracliserul***, drama umană se circumscrie lumii interioare a spiritului.

Scanned with OKEN Scanner

De remarcat este şi faptul că personajele soresciene sunt de o mare inocenţă şi au curajul de a-şi trăi iluziile ca pe nişte realităţi indubitabile.

În ***Matca***, însuşi termenul din titulatura piesei se referă la matricea lumii vii, la ceea ce asigură perpetuitatea speţei omeneşti, şi anume calitatea maternă. Personajul principal este Irina, o tânără învăţătoare dintr-un sat înconjurat de ape, ca în spaţiul biblic. Ea se pregăteşte să nască, în opoziţie cu bătrânul tată, care aşteaptă să moară, conversând liniştit despre iminenţa propriei dispariţii. Sorescu aduce faţă-n faţă — prin femeie şi bărbat — cele două procese fundamentale (numai în aparenţă antitetice) care guvernează legile existenţei omeneşti. Copilul Irinei se naşte concomitent cu momentul în care bătrânul ei părinte moare şi cele două procese converg în ansamblul succesiunii viaţă–dispariţie.

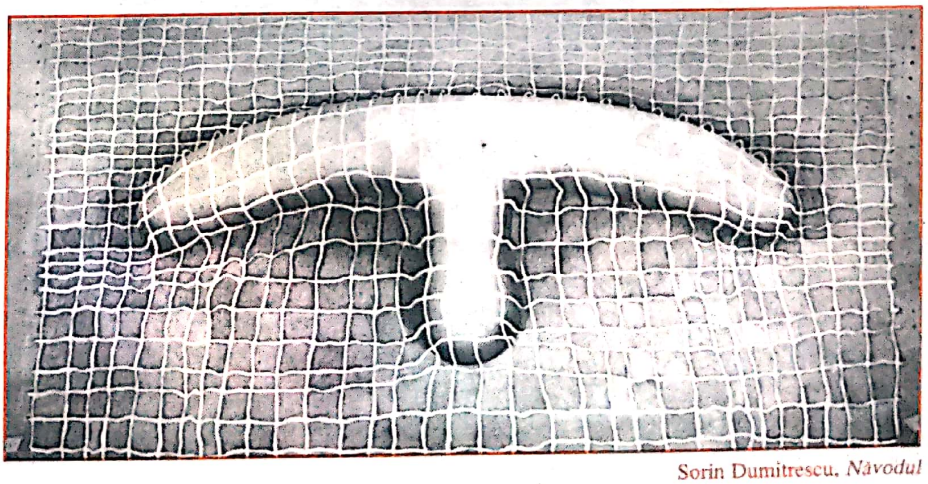
Piesa ***Matca*** pune problema **continuităţii în ordinea firii** şi a faptului că dispariţia constituie o etapă la fel de naturală ca şi ivirea unui individ pe lume. În ciuda faptului că viaţa este determinată din punct de vedere temporal şi că este efemeră, ea merită să fie trăită. Omul este singura fiinţă care reflectează la fragilitatea destinului său. Forţa lui constă în capacitatea de a-şi gândi condiţia tragică a existenţei. „Moare un om — spuse tatăl cuprins de jale-n negurile morţii —, dar asta nu înseamnă că s-a isprăvit lumea."

Chiar atunci când personajele dramaturgului recurg la soluţii comice, precum în ***Pluta meduzei*** sau în piesa ***Există nervi***, în spatele ironiei se ascunde intuiţia absurdului care guvernează existenţa şi-i răpeşte semnificaţiile, iar atunci comicul sorescian ajunge mai disperat decât tragicul însuşi.

urzeşte planuri de viitor. Ca şi dramaturgii Eugen Ionescu şi Samuel Beckett, Marin Sorescu tratează absurdul existenţial într-o **manieră realistă** şi **gravă**.

Iona consideră că a avut ghinion, nu disperă, îşi păstrează umorul, se instalează în anormalitate ca într-un spaţiu firesc şi elaborează soluţii pentru ieşirea sa din captivitate. Imaginea concretă a pântecului uriaşului peşte în care este închis Iona are, însă, o cu totul altă semnificaţie decât una comică sau absurdă: de la naştere până la moarte, omul trăieşte succesiv în orizonturi închise, fiind adesea inconştient de prizonieratul lui perpetuu. Iona însuşi va crede un răstimp că, prin acţiune, prin faptele concrete, se va elibera din închisoarea vie în care intrase din întâmplare. El spintecă burta peştelui cu un cuţit şi constată că violenţa gestului eliberator fusese inutilă, deoarece agresorul său a fost, între timp, înghiţit de o altă vietate marină. Va tăia şi abdomenul celui de-al doilea peşte, dar înţelege uimit că şi acesta fusese înghiţit de un altul, cu dimensiuni enorme. Aşadar, Iona trece dintr-un spaţiu închis într-altul şi eliberarea lui rămâne mereu iluzorie. Sugestia parabolei dramaturgice ar fi următoarea: omul este prizonierul condiţiei sale, existenţa umană nu se deschide spre nimic, ci, dimpotrivă, se închide într-o alta, precum un cerc mai mic într-unul mai mare, sau ca o capcană într-un şir neîntrerupt de capcane; **viaţa ar fi o succesiune de lumi închise**, străbătute cu disperare de omul mânat de voinţa lui aprigă de libertate. În cele din urmă, conştient că nu va atinge limanul captivităţii sale niciodată, că viaţa este un spaţiu sufocant, Iona se sinucide, spintecându-şi propriul abdomen, exclamând: „Problema este dacă mai reuşeşti să ieşi din ceva, o dată ce te-ai născut. Doamne, câţi peşti unul într-altul! [...] Toate lucrurile sunt peşti", observă iluminat Iona. „Trăim şi noi cum putem, înăuntru..."

Cu ocazia retipăririi piesei, în 1995, prozatorul îşi va face mai bine înţeles ataşamentul pentru mesajul ideatic al acesteia: „Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel ce trăieşte în Ţara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este omul în condiţia lui umană, în faţa vieţii şi în faţa morţii". Aşadar, simbolurile individuale capătă maximă generalitate şi cel ce reflectează asupra felului cum lumea se autoiluzionează în privinţa libertăţii şi se zbate inutil se identifică cu Iona, aşa cum Flaubert se regăsea deplin în trăsăturile eroinei sale, doamna Bovary. Nu mai surprinde nici faptul că autorul şi-a subintitulat piesa: „Tragedie în patru tablouri", cu un singur personaj principal şi încă doi pescari, eroi



Sorin Dumitrescu, *Năvodul*

Scanned with OKEN Scanner

„fără vârstă". Dramaturgul a oferit și câteva indicații regizorale pentru montarea piesei, dar și pentru înțelegerea ei: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și își răspunde, se comportă tot timpul ca și când în scenă ar fi două personaje. El se dedublează și se «strânge» după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice. Caracterul acesta «pliant» al individului trebuie jucat cu suplețe, neostentativ".

Observațiile scenice dezvăluie personalitatea eroului contemporan: deși trăiește într-o agitație umană sufocantă, creând falsa impresie de comunicare interumană, protagonistul se simte cu atât mai izolat. Solitudinea îl face să se dedubleze și să dialogheze cu sine, ca și cum ar constitui o identitate aparte, soluție terapeutică propusă și de Emil Cioran în eseurile lui.

În „Caietul–program" al Teatrului Mic din stagiunea 1968–1969, scriitorul a mărturisit că își recitea periodic această piesă, dându-i, mereu, alte semnificații. Totodată, recunoștea că s-a cutremurat apropiindu-se de misterul lui Iona și chiar a încercat să se apere de tainele descifrate, uitându-l, temporar, pe protagonist. Pe coridoarele labirintice ale memoriei sale, l-a pierdut și l-a regăsit pe Iona, de câte ori s-a temut ori a avut nevoie de sensurile pildei lui: „Iona, profetul care a fugit din fața Cuvântului, a încăput în burta chitului, ca o scrisoare în cutia poștală. Am găsit, poate din greșeală, scrisoarea. Am citit-o cutremurat și mi s-a părut c-o înțeleg. Am încercat să o transcriu apoi. Asta a fost tot. După aceea, chiar am vrut să-l uit pe Iona".

Dramaturgul însuși oferea câteva explicații simbolice, care l-au obsedat în timp: astfel, captivitatea individului în burta chitului i s-a părut ca o posibilă călătorie într-un cosmos închis, ori ca singurătatea fătului, care se dezvoltă miraculos în cavitatea intrauterină. S-a întrebat dacă să ofere o accepție mistică, politică, freudistă, cabalistică ori absurd-existențială acestui personaj proteic, în care par să încapă toate celelalte. A fost întrebat chiar ce semnificație acordă gestului final al eroului. Dacă acesta este un semn de disperare, de revoltă, de încheiere dramatică a unui destin fără ieșire, de amărăciune resemnată ori, pur și simplu, de milă față de fragilitatea omului. Dramaturgul recunoaște cu umilință că soluțiile preconizate, fiecare-n parte și toate laolaltă, sunt la fel de posibile: „Știu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur. Cred că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e când Iona își pierde ecoul. Iona era singur, dar ecoul lui era întreg. Striga: Io-na și ecoul răspundea: Io-na. Apoi nu a mai rămas decât cu o jumătate de ecou. Striga: Io-na și nu se mai auzea decât: Io, Io, în vreo limbă veche însemnând: eu". Așadar, cu amărăciune lucidă, dramaturgul constată că dintr-un om nu rămâne nimic, nici măcar ecoul ființei lui întregi, nici un semn al individualității, care se zbate singură și fără folos. Sau am putea spune că **din om nu rămâne decât conștiința destinului său tragic**. Este ceea ce îi dă totuși măreție.

Piesa de teatru a fost excepțional receptată nu numai în țară, dar și în străinătate. În fața publicului occidental din Germania, Anglia, Elveția, Franța și din Italia, își dădeau mâna un dramaturg adult și un tânăr regizor, Andrei Șerban, amândoi reprezentând noua generație teatrală. Ei au avut curajul să scrie și să pună în scenă o piesă cu un singur personaj care vorbește cu sine, cu Dumnezeu, cu spectatorii, fără să se teamă că publicul auditor s-ar fi putut plictisi. Monotonia aparentă a textului, simplitatea decorurilor, sobrietatea dramaturgică n-au devenit inconveniente, ci atuuri firești ale unui **teatru de idei esențializate**. Publicul era solicitat să stea

Capitolul al II-lea

Conflictul dramatic

● Din fr. **conflit**, lat. **conflictus** — „ciocnire, șoc".

În cadrul operei literare, conflictul constituie o opoziție, o luptă între două sau mai multe personaje, atitudini, sentimente, între personaj(e) și societate, ori între trăirile intime ale aceluiași **erou dilematic** (sfâșiat de contradicții interioare).

Conflictul este elementul esențial care determină acțiunea unei opere epice, dar mai ales dramatice, pentru că el stimulează atât dezvoltarea subiectului literar, animă controversa ideatică sau afectivă dintre opozanți, cât și interesul publicului spectator (cititor) în raport cu faptele prezentate.

Conflictul poate fi **exterior** (între personaje distincte, între eroi individuali și societate, între aceștia și destinul implacabil, ca în tragedia antică), sau **interior** (între rațiune și sentiment, între datorie și pasiune, precum în tragediile clasice). În mod frecvent, în cuprinsul aceleiași opere apare și conflictul exterior și cel interior, condiționându-se reciproc: de exemplu, în piesa ***Apus de soare*** de B.Șt. Delavrancea, conflictul exterior are loc între bătrânul voievod, Ștefan cel Mare, și boierii complotiști, iar cel interior se desfășoară între om (cel care a greșit, a cunoscut și insuccesul militar, poartă răspunderea morală a doi copii nelegitimi etc.) și domnitor (care nu abdică de la principiile sale până la moarte).

În tragedie, conflictul se rezolvă prin moartea eroului, în comedie sau în unele drame — prin aplanarea tensiunilor cumulate pe durata acțiunii ori prin soluții de compromis.

În lirică (mai ales în satire, în epistole, în cea didactică) pot apărea atât conflictul exterior (în ***Scrisoarea III*** de M. Eminescu, tiradele antitetice rostite de Baiazid I și Mircea cel Bătrân), cât și cel interior (între eul „empiric" și cel artistic — ca în ***Satiră. Duhului meu*** de Gr. Alexandrescu).

Scanned with OKEN Scanner

Replica

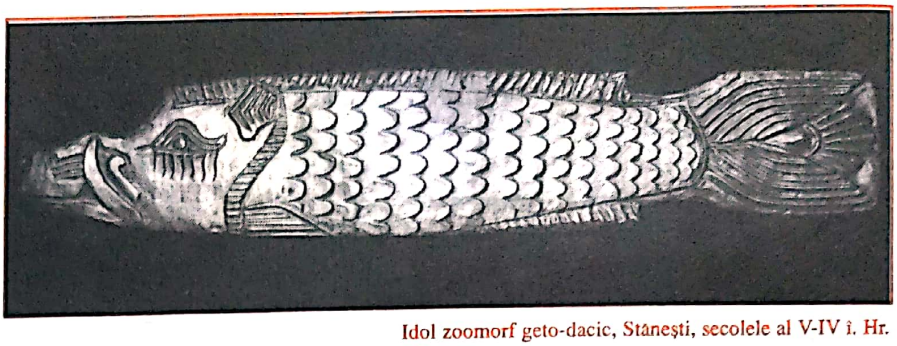
• Din fr. **réplique**, lat. **replicatio, replicare** — „a îndoi, a întoarce, a replica".

În **genul oratoric**, de unde a şi fost preluată, replica reprezintă un răspuns (oral sau scris), prin care se ripostează — comentând sau respingând — la intervenţia anterioară a interlocutorului. În **opera dramatică**, aceasta corespunde intervenţiei unui personaj care dă un răspuns (nu neapărat în contradictoriu) interlocutorului său în cadrul dialogului. Se impune, aşadar, o disociere între **intervenţia** într-un dialog şi **replica** în sine, care are conotaţii specifice. **Replicile antitetice** evidenţiază — mai limpede din punct de vedere ideatic şi mai expresiv din perspectiva registrelor limbajului — conflictul dramatic cu sensurile lui artistice şi cognitive. Prin extensie, termenul ca atare este utilizat şi în alte genuri literare, chiar şi în cel liric, de exemplu: „**Poetul**: Tu eşti o undă, eu sunt o zare,/ Eu sunt un ţărmur, tu eşti o mare, / Tu eşti o noapte, eu sunt o stea, Iubita mea// **Iubita**: Eu sunt o zână, tu eşti un soare, / Tu eşti un flutur, eu sunt o floare,/ Eu sunt un templu, tu eşti un zeu / Iubitul meu..." — s.n.

(Mihai Eminescu, ***Replici***)

Bibliografie

- xxx ***O antologie a dramaturgiei româneşti, 1944–1977***, vol. I–II, cu un studiu introductiv de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.
- Elisabeta Munteanu, ***Motive mitice în dramaturgia românească***, seria „Universitas", Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. I (ed. a II-a revăzută şi completată), Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.



Idol zoomorf geto-dacic, Stăneşti, secolele al V-IV î. Hr.

„faţă în faţă cu lucida conştiinţă a unui om, care filozofează despre viaţa lui, a întregii umanităţi, despre setea de libertate ce-l caracterizează pe orice individ.

De la elementele Vechiului Testament, până la reflecţiile despre existenţialism — politică, viaţă sentimentală, sexualitate, înţelepciunea sau nerăbdarea omului în faţa destinului —, nimic nu este omis. Piesa este o „operă deschisă", în sensul filozofiei lui Umberto Eco, şi ea va cunoaşte tot atâtea interpretări câte puneri în scenă vor exista în timp.

Absurdul ce decurge şi din fragmentarizarea vieţii în lumea contemporană este resemnificat într-un tot coerent, transformând parabola soresciană dintr-un cântec de lebădă despre deznădejdea în faţa deşertăciunilor lumeşti, într-un semn de încredere în motivul creştin al Reînvierii. Dacă în viziunea lui Beckett Dumnezeu este mort, pentru Sorescu acesta pare doar obosit de hărţuirea la care îl supun interogaţiile propriei creaţii. Epuizarea divină se transmite, fatal, eroului, care acceptă că se află faţă în faţă cu inevitabilul sfârşit. Însă, după cum scrie Emil Cioran, conştiinţa sfârşitului este necesară tocmai pentru a forma cadrul adecvat iniţierii unui destin nou: „La-nceput a fost Amurgul..." (eseul intitulat *Amurgul gândurilor*).

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Alcătuiţi un eseu nestructurat, în care să comentaţi obsesia omului însingurat în faţa istoriei, a propriei conştiinţe, a semenilor şi a morţii — tema cea mai acută de meditaţie a literaturii moderne.
- De la teatrul de idei al lui Camil Petrescu la cel parabolic cultivat de Marin Sorescu, prezentaţi o evoluţie a gândirii şi a sensibilităţii dramaturgice, alături de aceea a mijloacelor specifice de realizare artistică.
- Realizaţi un eseu nestructurat, pornind de la profesiunea de credinţă făcută de Marin Sorescu în câteva interviuri apărute în revista literară „Caiete critice", nr. 3/4 din 1992: „Important pentru mine a fost şi a rămas cotidianul. Nu biografia mi-a marcat scrisul, ci succesiunea fantastică de atmosfere prin care m-a purtat".
- Scrieţi un eseu nestructurat despre personalitatea dramaturgului Marin Sorescu, pe care să-l intitulaţi: „De la comedia limbajului spre anticamera tragicului existenţial".

Scanned with OKEN Scanner

„Fiecare dintre noi e primul care moare”

Eugen Ionescu

Regele moare*

(fragment)

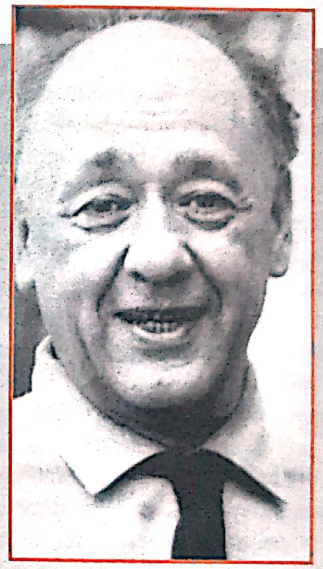
REGELE (*cu un mormăit*): Nu.

MARGARETA: Fii liniştit! Nu mai ai nevoie de aceste încălţări de schimb. Nici de această carabină, nici de această puşcă-mitralieră. (*Aceleaşi gesturi ca şi pentru traistă.*) Nici de lădiţa asta de scule. (*Aceleaşi gesturi; regele protestează.*) Nici de sabia asta. Pare că ţine la ea. O sabie veche, ruginită. (*O ia, deşi regele pare că se împotriveşte cu stângăcie.*) Lasă-mă s-o iau. Fii cuminte. (*Dă o palmă uşoară peste mâinile regelui.*) Nu mai ai nevoie să te aperi. Îţi vrem numai binele; spini pe mantia ta şi solzi, liane, alge, frunze umede şi lipicioase. Se lipesc, se lipesc. Le dezlipesc, le desprind, lasă pete, nu-i curat. (*Face gestul de a dezlipi şi a desface.*) Visătorul se retrage din visul lui. Iată, te-am scăpat de toate mărunţişurile, de toate murdăriile astea. Mantia ţi-e mai frumoasă acum, eşti mai curat. Îţi stă mai bine. Acum, umblă. Dă-mi mâna, dă-mi mâna o dată, nu-ţi fie teamă, lasă-te să luneci, am să te ţin. Nu îndrăzneşti.

REGELE (*se bâlbâie*): Eu.

MARGARETA: Nu! Îşi închipuie că el e totul. Crede că fiinţa lui e tot ce fiinţează. Trebuie să-i scot asta din cap. (*Apoi, ca pentru a-l încuraja.*) Totul se va păstra într-o memorie fără amintire. Grăuntele de sare care se topeşte în apă nu dispare; din moment ce face apa să fie sărată. Ah, iată, te ţii drept, nu mai eşti gârbovit, nu te mai dor rinichii, nu mai ai dureri de şale. Nu e aşa că era greu? Vindecat, eşti

* Titlul original este *Le roi se meurt*, al cărui reflexiv nu trebuie tradus activ, ci în sensul farsei tragice care este viaţa în concepţia dramaturgului: *Regele se stinge* (formulare propusă de criticul Eugen Simion) sau *Regele e pe ducă*, în opţiunea noastră. Prima variantă subliniază caracterul solemn şi misterios al morţii; cea de a doua se prevalează de o expresie tipic românească, ce sugerează atât iminenţa sfârşitului, cât şi un sens ironic (în concordanţă cu stilul ionescian).



Coordonate ale vieţii şi operei

Scriitor afirmat, iniţial, în cultura română şi apoi în cea franceză, care l-a consacrat drept **promotor al avangardei teatrale** — concentrată în formula dramatică de **teatru al absurdului** —, Eugen Ionescu s-a născut în oraşul Slatina, la 13 noiembrie 1909. Tatăl fiind român, dar cu studii juridice făcute la Paris, iar mama — de origine franceză, copilul a urmat primele clase şcolare în Franţa. Revenind apoi în ţară, a urmat cursurile la Colegiul „Sf. Sava” din Bucureşti (unde a şi

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

debutat cu o poezie în „Revista literară" a elevilor) și apoi pe cele ale Facultății de Litere și Filozofie din București, unde i-a avut ca dascăli pe Charles Drouhet (la franceză) și pe Mihail Dragomirescu (la literatura română). Luându-și licența în filologie modernă, în 1932, el a fost, pentru o scurtă perioadă, profesor de limba franceză la colegiul unde a studiat, apoi la Liceul „Gh. Lazăr" din București și ulterior în alte școli din provincie. Adevăratul său debut poetic (din 1928) a avut loc în „Bilete de papagal", revista lui Arghezi; a debutat editorial cu placheta de versuri ***Elegii pentru ființe mici***, în 1931. A urmat volumul critic ***Nu***, din 1934, care a stârnit un viu scandal, prin tonul nonconformist și polemic al tânărului scriitor. Eugen Ionescu pune în discuție totul — miturile, modelele și stilurile literaturii — contestând, între alții, pe Arghezi și pe Ion Barbu. Publică, apoi, o biografie în stil grotesc a lui Victor Hugo. După ce a probat diversitatea preocupărilor sale intelectuale (concretizate în versuri, recenzii, cronici plastice și teatrale, eseistică, polemici, pagini de jurnal), din 1941, Eugen Ionescu se stabilește în Franța, căutându-și o altă identitate spirituală în noul peisaj cultural. Interesul pentru eseistică și memorii a rămas constant, adăugându-i dimensiunea esențială a dramaturgiei și pe aceea ocazională a prozei. Din 1950, când a avut loc, la Paris, premiera celei dintâi piese avangardiste, ***Cântăreața cheală*** (pe scena Teatrului „des Noctambules"), până în 1966, când, pentru prima oară, un text dramatic al scriitorului (***Setea și foamea***) este interpretat pe scena prestigioasă a Comediei Franceze, și până în 1970, când a fost ales membru al Academiei

vindecat. Poți să înaintezi, înaintează, hai, dă-mi mâna. (*Umerii Regelui se încovoaie din nou ușor.*) Nu mai încovoia umerii, că nu mai ai nici o povară... Ah, reflexele astea condiționate, ce îndărătnice sunt... Nu mai ai nici o povară pe umeri, ți-am mai spus. Tine-te drept. (*Îl ajută să se îndrepte.*) Mâna!... (*Regele e nehotărât.*) Ce neascultător e! Nu ține pumnul strâns, desfă degetele. Ce ții acolo? (*Îi desface degetele.*) Regatul lui întreg și-l ține în palmă. În miniatură: microfilme,... semințe. (*Regelui.*) Semințele astea nu vor mai crește, sămânța e stricată, e sămânță rea. Dă-i drumul, desfă degetele, îți ordon să desfaci degetele, dă drumul câmpiilor, dă drumul munților. Așa. Nu mai era decât pulbere. (*Îi ia mâna și-l trage după ea, cu toată împotrivirea Regelui.*) Vino. Tot te mai împotrivești! De unde atâta rezistență? Nu, nu încerca să te culci, nici nu te așeza, n-ai nici un motiv să te împiedici. Te conduc eu, n-ai teamă. (*Îl călăuzește pe scenă, ținându-l de mână.*) Nu e așa că poți, nu e așa că e ușor? Ți-am pregătit o pantă lină. Mai târziu va fi mai greu, nu-i nimic, până atunci ai să te înzdrăvenești. Nu întoarce capul să privești ceea ce n-ai să mai poți vedea niciodată, concentrează-te, apleacă-te asupra inimii tale, intră, intră, trebuie.

REGELE (*cu ochii închiși și înaintând dus de mână*): Împărăția... Cine a mai văzut o împărăție ca asta: doi sori, două luni, două bolți cerești o luminează, încă un soare răsare, și încă unul. Un al treilea firmament iese la iveală, se întinde, se defășoară! În timp ce un soare apune, ceilalți răsar... Și răsăritul și amurgul în același timp... E un tărâm care se întinde dincolo de adâncurile oceanelor, dincolo de oceanele în care se varsă oceanele.

MARGARETA: Caută să le treci.

REGELE: Dincolo de cei șapte sute șaptezeci și șapte de poli.

MARGARETA: Mai departe, mai departe. Pășește, hai, pășește!

REGELE: Albastru, albastru.

MARGARETA: Tot mai deosebește culorile. Amintiri colorate. Nu e o natură auditivă. Imaginația lui e pur vizuală... e un pictor... prea credincios monocromiei. (*Regelui.*) Renunță și la împărăția asta. Renunță și la culori. Asta te face să rătăcești, să întârzii. Nu poți să mai întârzii, nu poți să te mai oprești, nu trebuie. (*Se îndepărtează de Rege.*) Mergi singur, nu-ți fie frică. Hai! (*Margareta, dintr-un colț al scenei, îl conduce pe Rege de departe.*) Nu mai e zi, nu mai e noapte, nu mai există zi, nu mai există noapte. Lasă-te dus de roata aceea care se învârtește în fața ta. N-o pierde din ochi, urmeaz-o, nu prea de-aproape, e în flăcări, ai putea să te arzi. Înaintează, uite, dau la o parte mărăcinii, ia seama, nu izbi umbra aceea care e la dreapta ta... Mâini lipicioase, mâini rugătoare, brațe și mâini jalnice, nu vă mai arătați, pieriți. Nu vă atingeți de el, că vă lovesc! (*Regelui.*) Nu întoarce capul. Ferește-te de prăpastia din stânga ta, nu-ți fie teamă de lupul acela bătrân care urlă... Colții îi sunt de carton, nu există. (*Către lup.*) Piei, lupule! (*Regelui.*) Nu te teme nici de șobolani. N-au să te muște de picior. (*Către șobolani.*) Șobolani și năpârci, pieriți! (*Regelui.*) Nu te lăsa înduioșat de cerșetorul care-ți întinde mâna... Ia seama la bătrâna care vine spre tine... Nu lua paharul cu apă cu care te îmbie. Nu ți-e sete. (*Bătrânei imaginare.*) N-are nevoie să-și potolească setea, femeie, nu e însetat. Nu-i sta în drum. Dispari! (*Regelui.*) Încalecă peste barieră... Camionul acela mare n-o să te strivească, e un miraj... Poți să treci, treci... Nu, părăluțele nu cântă, chiar dacă cresc de capul lor. Le-am supt vocea; iar pe ele, le șterg din fața ta!... Nu trage cu urechea la șoapta pârâului. Obiectiv, nu se aude. E un pârâu mincinos, e un glas

Scanned with OKEN Scanner

mincinos.. Glasuri mincinoase, tăceți! (*Regelui.*) Nu te mai cheamă nimeni. Miroase, pentru cea din urmă oară, floarea asta și arunc-o. Uită-i mireasma. Ți-a pierit graiul. Cu cine ai putea vorbi? Da, așa, fă un pas, încă unul. Iată puntea, nu te teme că-ți vine amețeală. (*Regele înaintează spre treptele tronului.*) Ține-te drept, n-ai nevoie de baston, de altfel nici nu-l ai. Mai ales, nu te apleca, să nu cazi. Urcă, urcă. (*Regele începe să urce cele trei-patru trepte ale tronului.*) Mai sus, și mai sus, urcă, și mai sus, și mai sus. (*Regele e foarte aproape de tron.*) Întoarce-te cu fața la mine. Uită-te la mine. Uită-te prin mine. Privește în oglinda asta fără chipuri, stai drept... Dă-mi piciorul drept, piciorul stâng. (*Pe măsură ce-i dă aceste ordine, membrele regelui se înțepenesc.*) Dă-mi un deget, dă-mi două degete, trei... patru... cinci... toate zece degete. Lasă-mi brațul drept, brațul stâng, pieptul, cei doi umeri și pântecele. (*Regele e nemișcat, țeapăn ca o statuie.*) Uite, vezi, ți-a pierit graiul, inima ta n-are nevoie să mai bată, nu mai ai de ce să respiri. Era un zbucium zadarnic, nu e așa? Poți să te așezi.

Regina Margareta dispare brusc prin dreapta. Regele stă pe tron. În timpul ultimei scene, au dispărut pe rând ușile, ferestrele, pereții sălii tronului. Schimbarea aceasta de decor e foarte importantă.

Acum nu mai e nimic pe scenă, decât regele pe tronul său, într-o lumină cenușie. Apoi, regele și tronul său dispar de asemenea. În sfârșit, nu mai e decât lumina cenușie.

Dispariția ferestrelor, ușilor, pereților, regelui și tronului trebuie făcută cu încetul, treptat, foarte vizibil. Regele stând pe tron, trebuie să mai fie văzut câtva timp înainte de-a se cufunda într-un fel de negură.

CORTINA

Abordarea textului în clasă

- Ca să înțelegeți mai bine formula dramaturgică preferată de Eugen Ionescu, comentați aceste idei programatice, care resping teatrul clasicizat și anacronic pentru spiritul modern: „Cât despre logică, despre cauzalitate, să nu mai vorbim. Trebuie să le ignorăm cu totul. S-a sfârșit cu drama, cu tragedia. Tragicul devine comic, comicul devine tragic."
- Justificați, în piesa studiată, prezența tuturor obsesiilor scriitorului și, deopotrivă, ale lumii noastre: incomunicarea dintre ființe, bătrânețea umilitoare și eșecul, „rinocerizarea" (sau agresivitatea) mecanismelor create de om împotriva lui, absurditatea morții.
- Delirul verbal, simptom al vidului intelectual și al dezarticulării ființei — punct de convergență între dramaturgia clasică a lui I.L. Caragiale și cea modernă, semnată de E. Ionescu.
- Argumentați preferința scriitorului pentru specia dramatică a farsei tragice, în categoria căreia se înscrie și piesa *Regele moare*, unde spaima de moarte a unui singur individ se transformă într-o angoasă colectivă.
- Inițiați o dezbatere pornind de la convingerea autorului că: „...răul nu vine din afară. Este în noi [...]; infernul nu este aiurea, infernul este aici, în noi, noi suntem infernul" (*Antidotes*).

Franceze, Eugen Ionescu traversează un drum deloc ușor. După premiera ***Scaunelor*** (în 1952), o virulentă polemică s-a angajat în jurul piesei, toți protagoniștii de-atunci ai teatrului de avangardă — Audiberti, Adamov, Genet, Beckett — luând partea piesei ionesciene. Cea intitulată ***Rinocerii***, din 1960, s-a bucurat, în Franța, de regia și interpretarea de excepție a lui Jean Louis Barrault, iar, la Royal Court Theatre din Londra, de montarea regizorală semnată de Orson Welles și de viziunea actoricească unică a lui Lawrence Olivier. În **farsele** sale **tragice**, unde a exprimat angoasele individului agresat din toate părțile și, implicit, anxietatea în care se zbate întreaga umanitate, autorul însuși recunoaște că a împins totul „până la paroxism, acolo unde se află izvoarele tragicului". El a dorit să imagineze „un teatru al violenței; violent comic, violent dramatic", ca și agresiunea existențială la care el însuși a fost supus neîncetat.

Teatrul ionescian se grupează în două cicluri: piesele scurte, care au ca temă precumpănitoare problema golirii de sens a limbajului și a noncomunicării: ***Cântăreața cheală*** (1948–1949, reprezentată scenic în 1950), ***Lecția*** (1950–1951), ***Scaunele*** (1951–1952), ***Victimele datoriei*** (1952–1953), ***Amedeu sau Cum să te descotorosești*** (1953–1954), ele fiind printre cele mai reprezentative pentru dramaturg și pentru spiritul avangardei; **piesele ample**, precum: ***Jacques sau Supunerea*** (1954–1955), ***Noul locatar*** (1953 — reprezentată scenic întâi în Finlanda și Anglia, apoi în Franța — în 1956), ***Ucigaș fără simbrie*** (scrisă la Londra, în 1957 — reprezentată la Paris, în 1959), ***Rinocerii*** (1960 — având prima reprezentație în România, în 1964,

Scanned with OKEN Scanner

pe scena Teatrului de Comedie), ***Regele moare*** (1962), ***Pietonul văzduhului*** (1962–1963), ***Setea şi foamea*** (1966 – jucată pentru prima oară la Comedia Franceză), acestea constituind operele de referinţă din creaţia dramaturgului.

Absurdul

Literatura absurdului neagă caracterul raţional, coerent al vieţii, proclamând ilogicul, aberantul, ininteligibilul existenţial. Categoria absurdului a căpătat consistenţă în operele filozofilor existenţialişti (S. Kierkegaard, M. Heidegger, J.P. Sartre, A. Camus). Pentru aceştia, absurdul denumeşte incapacitatea omului de a găsi un sens al vieţii, de a pune în acord individul cu societatea şi rigorile ei. Literatura absurdului încearcă să exprime (nu neapărat să explice) drama omului captiv într-o lume de neînţeles şi fatalmente ostilă valorilor individuale: „Opera absurdă — spune Camus în ***Mitul lui Sisif*** — ilustrează renunţarea gândirii la prestigiul său şi resemnarea de a nu mai fi decât inteligenţa care pune în operă aparenţele şi acoperă cu imagini ceea ce nu are înţeles." De aceea, literatura absurdului are frecvent un caracter simbolic, ca în operele lui F. Kafka şi E. Ionescu. Chiar dacă acest tip de beletristică are rădăcini îndepărtate (în **baroc** şi în **grotesc**), abia în secolul al XX-lea va căpăta statut estetic major. Franz Kafka, A. Camus, J.P. Sartre şi o mare parte dintre dramaturgii anilor '60 (E. Ionescu, S. Beckett, F. Arrabal etc.) s-au afirmat în cadrul literaturii absurdului.

Repere de interpretare

Spirit terifiat de îndoieli şi de nelinişti existenţiale, Eugen Ionescu a rămas fundamental o structură tragică. I-au displăcut retorica şi patetismul solemn al tragediei, din pudoare şi dintr-o modestie excesivă, convertind plânsul interior în râs şi devenind un **maestru al grotescului, al derizoriului şi al peiorativului.** Modelele sale preferate din cultura naţională au fost: I.L. Caragiale, căruia i-a şi dedicat un mic studiu, adaptându-i schiţa *Căldură mare* în 1953, la Théâtre de la Huchette („cetadela" pariziană a reprezentărilor scenice ale operelor ionesciene), şi Urmuz, cel mai notabil reprezentant al literaturii absurdului în beletristica naţională, a cărui operă a tradus-o în limba franceză, între 1945–1949. De cel dintâi l-au apropiat verva satirică, gustul comun pentru reliefarea clişeelor, a stereotipiilor de limbaj ale personajelor şi intuirea caracterului periculos al delirului verbal, care justifică totul, chiar şi aberaţia. **Verbiajul** declanşează un repertoriu de locuri comune, nonsensuri, truisme, ticuri verbale, putând fi oricând reluate cu scop strict auditiv. Ele invadează scena, înlocuind, în mod aberant, acţiunea propriu-zisă. Sub o avalanşă de cuvinte străine unele de altele şi de cei care le folosesc ignorându-le sensurile, mesajul devine nul. Personajele vor doar să vorbească, nu să comunice, nu ascultă pe nimeni, dar nu se mai ascultă nici măcar pe ele, codul semnificativ comun încetând să mai funcţioneze. Dacă la Caragiale **logoreea demagogică** mai însemna ceva, în viziunea lui Eugen Ionescu figura de stil dominantă este **galimatiasul**, care nu mai justifică nimic. De Urmuz l-a legat spiritual maniera de a insera, în chip firesc, anormalitatea în real: „Nu mai există anormal, pentru că anormalul a devenit obişnuit. Astfel, totul se aranjează...", concluzionează ironic scriitorul. Absurdul, repetat la nesfârşit, îşi pierde trăsătura **noutăţii şi a raritătii**, căzând în banalitate. Ca şi Urmuz, Eugen Ionescu vede în absurd o **formă a absconsului** şi a încifrării, care pot fi revelate ori decodate. **Satira comică** i se pare forma cea mai adecvată de exprimare, deoarece pentru Eugen Ionescu „ironia este un mod de a vedea absurdul din existenţă şi un mod de a trăi absurdul existenţei" (Eugen Simion — *Întoarcerea autorului*). Instalat într-o angoasă perpetuă, din pricina absurdităţii vieţii şi a proximităţii morţii, dramaturgul Eugen Ionescu a valorificat categoriile negative ale existenţei: **imposibilul, nesemnificativul, incoerentul, neconceptul, incomunicabilul**, sugerând starea de criză existenţială. Aşa se explică frenezia descrierii anxietăţii, fervoarea dramatică a interogaţiei, ideea coruperii generale a universului în care lucrurile şi-au pierdut inocenţa, totul fiind contemplat dintr-un unghi de vedere comic, deoarece — prin contrast — tragicul se reliefează mai bine. Astfel, teatrul ionescian nu acceptă soluţia unică a întâmplărilor, a stărilor, a acţiunilor însufleţite de personajele sale, nu oferă răspunsuri previzibile şi nu are pretenţia să moralizeze pe nimeni. Autorul acestui teatru nonconformist şi al unor opere pe care le numeşte programatic „anti-piese" rămâne un spirit neliniştit, care dinamitează conştient judecăţile de rutină, convenţionalismul ideilor şi comoditatea receptării mesajelor artei de către cititori (spectatori) în manieră tradiţională.

Dând la o parte coaja ce ascunde relaţiile imprevizibile dintre obiecte şi dintre oameni, scriitorul eliberează fructul dulce–amar al gândirii nonconformiste, care vede, în acelaşi timp, înăuntrul şi în afara condiţiei umane, miezul tragic al desfăşurării ei groteşti. Singura demnitate pe care Eugen Ionescu şi-o recunoaşte

Scanned with OKEN Scanner

este „să nu cunoască resemnarea în faţa inevitabilului; chiar dacă ştie că este muritor, măcar să fie un muritor care întreabă; deşi trăieşte într-o condiţie inacceptabilă, cel puţin să spună cu voce tare că el găseşte inacceptabilă condiţia lui inacceptabilă". (E. Simion – op. cit.)

În 1962, când avea 53 de ani şi devenise un scriitor consacrat, Eugen Ionescu a scris *Regele moare*, **o tragedie** veritabilă cu **personaje comice**. Abia revenindu-şi dintr-o boală gravă, el a conceput un spectacol sub forma unui **coşmar desfăşurat scenic**, înfăţişând un rege, Bérenger I, fals erou, redus la dimensiunile unui bufon anacronic, care învaţă să moară. Pentru că a ratat şansa de a semnifica ceva şi de a oferi coerenţă unei vieţi atât de îndelungate (14 secole), măcar moartea să-i mai acorde o oarecare demnitate finală şi „să fie o izbândă, un triumf", în opinia intransigentei Margareta, prima lui soţie, cea care recunoaşte că bărbatul ei „de mult n-a mai avut parte de aşa ceva". Piesa subliniază **ideea esenţială a comediei tragice**: experienţa morţii altora nu îl învaţă nimic pe om, ci doar exorcizează frica de neant, căci dispariţia din lume o trăieşte fiecare în felul său. Deşi este aceeaşi în violenţa manifestării ei, moartea constituie un moment unic, pe care fiinţa terorizată de bătrâneţe şi de apropierea sfârşitului îl receptează într-un mod irepetabil.

Bérenger I fusese un rege megaloman şi narcisiac, omorându-şi rudele, în care vedea posibile competitoare la tron, şi colaboratorii deveniţi indezirabili, sub pretextul ambiguu al „raţiunii de stat". Agresiv cu vecinii ţării sale, purtase nenumărate războaie împotriva lor, închipuindu-şi că repetă destinul unui cuceritor vestit. De când îmbătrânise, soldaţii nu-i mai ascultau ordinele, dezertând la duşmani, iar locuitorii ţărilor învecinate îşi băteau joc de victoriile lui iluzorii de odinioară, mutând pietrele de hotar noaptea şi micşorând teritoriul pe care îl mai stăpânea. Din nouă miliarde de locuitori mai trăiau 2000 de bătrâni, 45 de tineri şi câţiva copii „guşaţi", restul plecaseră ori pieriseră. Ţara era în paragină, miniştrii regelui se înecaseră la o partidă de pescuit, palatul regal avea zidurile crăpate, era plin de praf şi de pânze de păianjen. Bérenger I redusese lumea cunoscută la dormitor şi la sala tronului, care arătau jalnic. Dintre cei apropiaţi şi din numerosul personal al casei regale mai rămăseseră cele două soţii, doctorul, guardul şi o servitoare, Juliette. În interpretarea noastră, nevestele lui Bérenger au o dublă semnificaţie antitetică, precum toate simbolurile ionesciene: Margareta, cea dintâi, femeie în vârstă, ignorată de partenerul ei, reprezintă **vocea conştiinţei lucide**, a raţiunii pe care regele abulic n-a ascultat-o niciodată; Maria, mult mai tânără decât prima lui soţie, face să se audă **glasul sentimentului**, însă unul firav, de care Bérenger s-a bucurat superficial, fără să-l eternizeze în spirit. Când Maria îl imploră să se gândească la momentele fericite din viaţa lor, pe care să le evoce împreună, regele apatic nu-şi mai reaminteşte nimic şi dragostea nu devine un antidot al stingerii. Egoist, reducând lumea din jur la sine, văzând în oglinda vieţii doar chipul său intrat deja în anonimat, personajul are o singură replică stereotipă în faţa argumentelor tuturor: „Eu mor!"; cea de-a doua semnificaţie generalizează înţelesul celei dintâi: Margareta este **simbolul morţii iminente**, pe care raţiunea o anticipează, în timp ce Maria prefigurează **viaţa** ce pare atât de **fragilă**, în confruntarea cu tragicul moment care-i pune capăt. Cel care, alături de prezenţa autoritară a Margaretei, îl pregăteşte pe regele paralizat de spaimă să accepte necesitatea sfârşitului este Doctorul. Exerciţiul îndelungat al puterii îi crease lui Bérenger iluzia că totul i se supune, inclusiv legile misterioase ale existenţei: „Am să mor când am să vreau eu, sunt Rege, eu hotărăsc!" În megalomania lui, chiar dacă abia mai stăpâneşte o palmă de loc şi mai are câţiva supuşi, se crede un

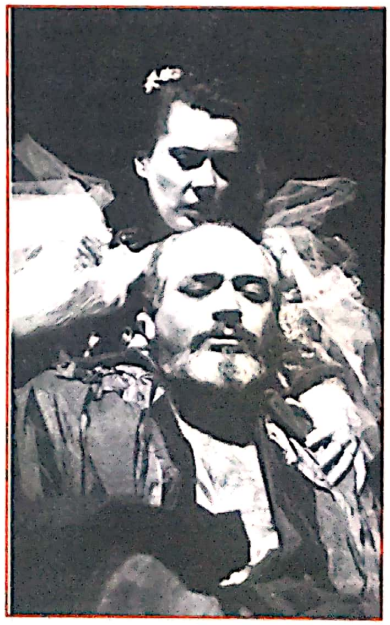
Capitolul al II-lea

În cultura română, primul autor care a promovat absurdul este Urmuz (D. Demetrescu-Buzău), urmat de tinerii scriitori din anii '30 (E. Ionescu, V.V. Martinescu, T. Iliescu) şi, abia în deceniul al şaptelea al veacului trecut, fiind continuat în scrierile „oniricilor" (D. Ţepeneag, V. Ivănceanu).

Mărturisiri

Eu n-am putut niciodată să înţeleg diferenţa care se face între comic şi tragic. Comicul fiind intuiţia absurdului, îmi pare mai disperant decât tragicul. Comicul nu oferă nici o ieşire... Spun «disperant», dar în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare sau de speranţă.

Eugen Ionescu,
eseul ***Note şi contra-note***, 1962



Regele moare. Imagine din spectacol (regia: Dominic Dembinski), 1991-1992, Teatrul Nottara

Scanned with OKEN Scanner

Monologul

● Din fr. **monologue**, gr. **monologos**: **monos** — „singur", **logos** — „vorbire".

Monologul este o replică de dimensiuni mari sau chiar ample (când se numește **tiradă**) emisă de un locutor (simplu vorbitor sau personaj), care nu are, în mod obligatoriu, un destinatar prezent ori precizat. Acesta se caracterizează — în opoziție cu dialogul — prin câteva trăsături specifice: accentul este pus pe **locutor** (cel care vorbește); într-un monolog există puține referiri la situația de comunicare; are un cadru unic de referință; din monolog lipsesc elementele metalingvistice (care transmit informații despre limbajul însuși); se caracterizează prin prezența exclamațiilor. Spre deosebire de acesta, în dialog accentul este pus pe interlocutor și, formal, pe elementele lingvistice ale adresării; există numeroase referiri la situația de comunicare; dialogul are, simultan, variate cadre referențiale, el caracterizându-se prin prezența elementelor de metalimbaj și prin frecvența formelor interogative.

Categoria monologică cea mai frecventă apare în **genul dramatic**, unde se definește drept o structură compozițională echivalentă cu o **amplă intervenție în stil direct**, formulată de un personaj–locutor în prezența ori în absența altui personaj (eventual colectiv), de care poate face abstracție sau cu care stabilește o relație de comunicare (adresare) **unilaterală** și **univocă**. Rolurile de emițător și de destinatar al mesajului-enunț nu pot fi intervertite.

Monologul dramatic are două forme de realizare:

a) **solilocviul** — monologul format în prezența/absența altui personaj, de care se face abstracție; enunțul este centrat exclusiv asupra locutorului însuși, cuprinzând transpunerea verbalizată a propriilor reflecții, opinii ori intenții; el corespunde, în oarecare măsură, monologului interior din textul narativ.

cosmocrator: „dădea ordin soarelui să apară", „interzicea norii" și ploaia, autoiluzionându-se că de el depind fenomenele naturale și chiar supraviețuirea lumii. Când este anunțat fără milă că va muri „într-o oră și jumătate... la sfârșitul spectacolului", își pierde orice maiestate și se manifestă cu o umilință degradantă: imploră milă poporului ale cărui nevoi nu le-a cunoscut niciodată și de care uitase demult; o roagă pe Margareta să-l mai păsuiască „un secol", căci i se pare că n-a trăit de-ajuns, și invocă faptul tardiv că mai sunt multe lucruri de făcut. El uită cu nonșalanță că a umilit-o de-atâtea ori în public, renegând-o și luându-și cu cinism o nevastă mai tânără; disperat, îl somează și pe Doctor să contrazică legile biologice și adevărurile științei medicale, prelungindu-i artificial viața, de altfel inutilă; îi poruncește Guardului să-i alcătuiască un panegiric (rostit ambiguu, ca un necrolog), cu scopul de a întreține iluzia puterii regale de altădată, proclamând naiv că: „Regii ar trebui să fie nemuritori!"; ajunge să converseze și cu servitoarea, a cărei muncă o ignorase până atunci, acordându-i atenție doar pentru a mai amâna clipa fatală; aflat într-o stare de transă, bietul rege invocă până și spiritele celor morți, cerându-le să-i deconspire taina lumii de dincolo. Exasperați de lipsa unei demnități elementare înaintea clipei finale, din partea celui care se crezuse stăpânitorul lumii și un învingător în cursa dură a vieții, Doctorul și regina Margareta exclamă la unison: „Nu putem nădăjdui să fie o moarte pilduitoare. Totuși va fi oarecum cuviincioasă. Va muri de moarte bună, nu de frică..."

Momentele simbolice ale scenariului ionescian

I. Instalarea unui mecanism agresiv

De obicei, Eugen Ionescu recompune **universuri anodine**, în care se insinuează brusc o **anomalie**, care perturbă placiditatea vieții uniform trăite și induce **o neliniște**. Personajele, contrazise în calmul lor plictisit, sunt împinse într-un destin dramatic pentru care nu manifestă nici o apetență. Cauzele apariției acestor anomalii și modul lor de funcționare nu sunt elucidate de autor, sugerând — prin refuzul de a le găsi motivații — că multe perturbări produse în existența omului nu pot fi explicate satisfăcător. De aceea, dramaturgul nu-și culpabilizează eroii, lăsând faptele și reacțiile acestora la fireasca latitudine a celor ce interpretează rolurile și a celor care le urmăresc pe scenă. Teatrul ionescian relevă, într-un mod strălucit, **instalarea mecanismului absurd** în existența omenească. Unul esențial și insuportabil este următorul: dornic de libertate, **omul** este mereu **supus**, constrâns la ceva, dar, mai ales, la agresiunea morții, căreia îi răspunde violent și patetic. Scriitorul nu localizează nici spațial, nici temporal acțiunea. Aceasta este plasată voit într-o **durată arhetipală**. Regele Bérenger I este prototipul suveranului din orice timp, care, supunându-i pe alții, trebuie să învețe, la rândul lui, cum să se supună procesului îmbătrânirii și al trecerii în neființă.

II. Neputința sau refuzul implicării

Personajele agresate de existență caută o soluție, dar nu pe aceea eroică a luptei (a confruntării de forțe) ca în tragedie, nici pe aceea comică a bagatelizării prin râs, a dramei trăite, ci una mediocră: **amânarea la infinit a luării unei decizii**. Eroii mediocri nu au vocație tragică, nu-și asumă riscuri, nu au conștiință și nici curajul de a se implica în ceva; ei încearcă penibil să iasă din câmpul agresiunii, înșelând

Scanned with OKEN Scanner

mecanismul implacabil **prin diversiune**. Regele-bufon uzează de toate prerogativele şi stratagemele nedemne de un cap încoronat, ca să-şi mai prelungească o viaţă ratată. Nimeni nu-l mai ascultă, supuşii îl părăsesc, amânarea nu mai e posibilă. El nu poate evada (ca Jean din *Setea şi foamea*, ori Choubert din *Victimele datoriei* sau ca Amedeu din piesa cu titlul omonim) şi rămâne prizonier în sala tronului devenită — din spaţiul puterii şi al măreţiei — teritoriu al declinului şi al morţii. Este simbolul individului neputincios care se debarasează de responsabilităţi, fiind dispus să se acomodeze cu anormalul, încercând să coexiste cu un agresor care nu glumeşte: moartea. Că rolurile îndeplinite de om sunt mereu aceleaşi pe marea scenă a lumii, că stereotipia nu ocoleşte nici situaţiile-limită în care el este pus adesea o dovedesc şi numele identice ale protagoniştilor din trei piese de o mare valoare artistică: *Rinocerii*, *Ucigaş fără simbrie* şi *Regele moare*. Deloc întâmplător, ele au o temă comună, anume felul cum individul comun reacţionează în confruntarea sălbatică cu „ucigaşul [lui] fără simbrie", ce-l desparte brutal de existenţă.

III. Transformarea personajelor în obiecte însufleţite

În conflictul dramatic dintre protagonistul care se zbate inutil şi mecanismul care-l sufocă, în jurul celui dintâi se grupează obiectele scenice însufleţite, uneltele vorbitoare, care-l ajută pe cel de-al doilea să funcţioneze impecabil. Ideea dramaturgului este aceea că, paradoxal, **Răul se instalează în om cu ajutorul lui**, inconştient, sau prin intermediul altora, care devin **instrumente ale proliferării absurdului** în lume. Dacă au slăbiciuni, uneltele sunt anulate, aşa cum Maria este ameninţată de Margareta, fiindcă a contribuit la întreţinerea iluziilor regelui despre tinereţea sa eternă. Deşi intrate într-un angrenaj indestructibil, obiectele umane însufleţite mai păstrează, în proporţii diferite, **conştiinţa alienării lor**. Mecanismul este teribil, deoarece nu este sensibil la logica umană, n-are preferinţe, nici sentimentul ierarhiilor, acţionând în mod egal şi uniformizând destinele tuturor. Bérenger I (ca şi Jean) este înconjurat de obiecte scenice, care îl silesc treptat, pe drumul fără întoarcere al supunerii. Câtă deosebire de eroii tragici, slujind cu devotament principiile în care cred, descoperind inconsecvenţele lumii cu care se confruntă; ei au o înzestrare sufletească şi un destin excepţional, respectând normele etice care le-au ordonat existenţa, prăbuşindu-se din înălţimi într-un sfârşit măreţ, ce le conferă aureolă de martiri; prin acţiunile lor eşuate, dar niciodată mediocre ori inutile, ei ne dau speranţa că lumea aceasta imperfectă poate fi, totuşi, corijată prin voinţa şi exemplaritatea umană.

IV. Fatala supunere a personajelor

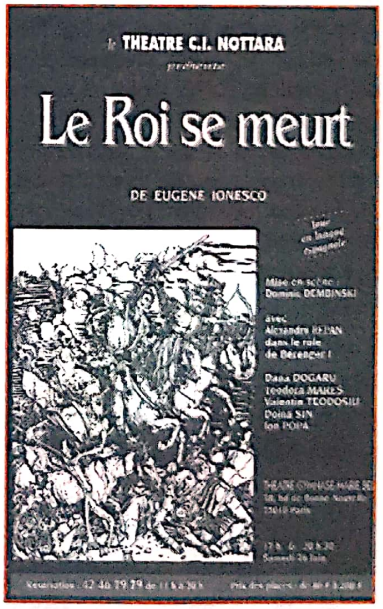
În universul ionescian, omul este slab, voinţa sa — nulă, existenţa lui îşi pierde orice semnificaţie, în afară, poate, de a nu avea nici o semnificaţie. Dialectică tipic ionesciană. Dacă în tragedie mecanismul care o declanşează încetează o dată cu dispariţia răului (probabil pentru că acţionează din **exterior**), în comedia lui Eugen Ionescu **acesta funcţionează în continuare** (fiindcă instalarea lui are o cauză interioară). Faptul este evident în *Victimele datoriei*, *Rinocerii*, în *Setea şi foamea*, unde tortura continuă, luată mereu de la capăt, ori animalele proliferează la nesfârşit. Chiar în piesele unde destinul şi-a încheiat acţiunea distructivă (Bérenger I moare, celălalt Bérenger e ucis, Amedeu dispare luat cu sine de cadavrul care urcă la ceruri), moartea continuă să rămână o **virtuală agresoare** pentru fiecare dintre noi,

Capitolul al II-lea

De exemplu, piesa cu subiect mitologic ***Iona*** de Marin Sorescu este, integral, un solilocviu, pentru a sublinia singurătatea eroului tocmai într-o lume care vorbeşte atât de mult despre nevoia comunicării;

b) **monologul propriu-zis** (scenic) este destinat unui personaj sau unui grup de personaje, cu intenţia clară de a fi receptat; el se poate realiza ca discurs, declaraţie, confesiune sau narare orală a unei întâmplări; din punct de vedere formal, prezintă toate caracteristicile structurii adresative. Indicii gramaticali ai acestei forme de monolog dramatic sunt comuni cu ai oricărui enunţ în stil direct, cu destinatar determinat (cu excepţia introducerii sale printr-un verb „dicendi" — a spune, a zice, a rosti, a vorbi etc.).

Afişul spectacolului



Scanned with OKEN Scanner

Tirada

● Din fr. **tirade, tirer** — „a trage".

În operele dramatice, tirada constituie o lungă, monologală suită de fraze, în care un personaj dezvoltă retoric și patetic o anumită idee, adresându-se altora prezente în scenă, spre deosebire de monolog, unde personajul, singur în scenă, vorbește cu sine însuși. Tirada conține de obicei versuri memorabile, judecăți morale sub formă de sentințe, maxime. **Tirada în proză** mizează atât pe figurile retorice, cât și pe cadența frazelor. Cultivate de clasicismul francez (de exemplu, tirada lui Don Rodrigue din ***Cidul*** de Corneille), de drama romantică (de pildă, tirada lui Ruy Blas adresată miniștrilor lacomi, din piesa cu titlul omonim a lui Victor Hugo) și de cea neoromantică (tirada „nasului" din ***Cyrano de Bergerac*** de Edmond Rostand) și respinse de teatrul realist și naturalist, tiradele reprezintă pasaje de virtuozitate pentru autor și actor. În literatura dramatică românească, menționăm tirada „chinurilor" sufletești ale voievodului din actul al V-lea al dramei ***Vlaicu-Vodă*** de Al. Davila, tirada lui Ștefan din finalul actului al III-lea al dramei ***Apus de soare*** de Barbu Ștefănescu-Delavrancea și tirada „aurului" din feeria ***Cocoșul negru*** de Victor Eftimiu.

În sens peiorativ, tirada se confundă cu un lirism declamator, emfatic, fără adâncime ideatică ori profunzime afectivă.

Bibliografie

- Nicolae Balotă, ***Lupta cu absurdul***, Editura Univers, București, 1971.
- Gelu Ionescu, ***Anatomia unei negații: scrierile lui Eugen Ionescu în limba română, 1927-1940***, Editura Minerva, București 1991.
- Eugen Simion, ***Sfidarea retoricii. Jurnal german***, Editura Cartea Românească, București, 1985.

căci mecanismul ei nu cunoaște noțiunea de excepție. Dramaturgul însuși nu se poate consola cu perspectiva morții, care i se pare nedreaptă și absurdă; de aceea a așezat obsesia ei în centrul literaturii sale. Supunerea în fața morții constituie fatalitatea condiției umane. Rezistența disperată opusă de om face parte din viclenia mecanismului. Fără această opoziție — îndârjită sau numai lamentabilă —, existența noastră nu s-ar mai justifica. Ființa care își apără dreptul la libertate nu este liberă și trebuie să-și recunoască dependența de societate, familie, idealuri, slăbiciuni și, mai ales, față de moarte. Gelu Ionescu, unul dintre cei mai avizați comentatori ai teatrului ionescian, îl definește drept „tragedia comediei acceptării" limitelor omenești. Sfârșitul oricărei piese îi lasă pe cititori (spectatori) suspendați în impresia **repetabilității la infinit a unei noi agresiuni** încercate asupra altui personaj, urmată de aceeași zbatere neputincioasă, încheiată cu o previzibilă supunere. Ca în *Regele moare* ori în *Cântăreața cheală*, subiectul poate fi reluat identic, obsedant, precum soarta acestei lumi absurde. „Însuși teatrul — remarca Gelu Ionescu — e un mecanism, o convenție, redescoperindu-se inepuizabila lui repetabilitate, seară de seară, stagiune de stagiune, epocă după epocă, oglindă a acțiunilor arhetipale ale omului." Chiar dacă existența i se pare lui Eugen Ionescu o batjocură a divinității, o agresiune împotriva omului — ființă imperfectă —, literatura îi oferă șansa să elibereze răul din el, să privească în față absurdul și să se nască a doua oară, prin **rostirea tămăduitoare a artei**. Opera dramaturgului are un sens, îndemnându-l pe om să caute unul în propria viață și în arta cuvântului, pentru că „literatura este «restituirea nespusului»", formulare memorabilă aparținând scriitorului și reprodusă de E. Simion în eseul *Întoarcerea autorului*.

Exerciții de redactare și compoziții

- Stabiliți, într-o compoziție liberă, modalitățile originale de realizare artistică a instalării absurdului în existența umană, așa cum le concepe teatrul avangardist ionescian.
- Surprindeți, într-un eseu structurat, etapele simbolice ale demersului artistic ionescian într-o altă piesă de referință a scriitorului, citită de voi, și anume instalarea unui mecanism agresiv, neputința sau refuzul implicării din partea eroilor, transformarea lor în obiecte însuflețite și fatala supunere de către un destin absurd.
- Realizați un eseu nestructurat cu tema: „De la absurdul firesc și grav din piesele lui Marin Sorescu către absurdul violent și ilar din teatrul conceput de Eugen Ionescu".
- „Sfâșiat între oroarea de a trăi și oroarea de a muri" (așa cum mărturisea), Eugen Ionescu a făcut suportabil infernul existențial prin puterea artei literare; bizuindu-vă pe această constatare, imaginați un scurt text dramatic, în care două personaje convorbesc (eventual în stilul nonconformist al dramaturgului) despre forța și slăbiciunile omului de spirit.

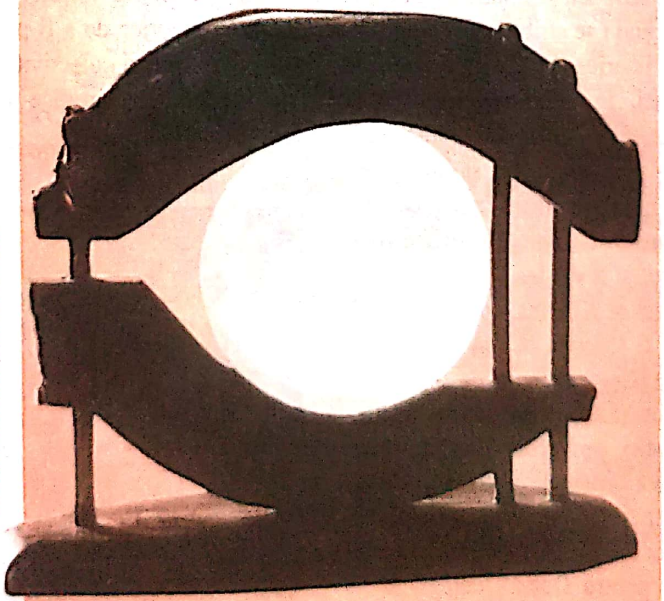
Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al III-lea

Poezia

Poezia folclorică

Miorița,
Monastirea Argeșului



Neculai Mirodoni, *Sfânta Treime*

Scanned with OKEN Scanner

Parte integrantă a literaturii naționale

Poezia folclorică

• Din engl. **folklore** — „creație", „tezaur popular".

Folclorul reprezintă ansamblul manifestărilor populare din sfera creației culturale și artistice (domeniul literaturii, al muzicii, al dansului, al spectacolului) ca și credințele, superstițiile, practicile magico-rituale și ale medicinii tradițional-empirice, adică întreg tezaurul care exprimă (prin forme diverse — cuvânt, melodie, gest) universul spiritual al unui popor ca entitate colectivă. Deși domeniile artistice mai sus menționate se manifestă sincretic în folclor, într-o strânsă interdependență, pentru nevoile cercetării ele sunt, în mod convențional, împărțite în discipline similare cu cele ale artelor „culte": folclor **literar, muzical, coregrafic, dramatic** etc. Folclorul literar are o **funcție estetică**, datorată creatorilor săi anonimi care, prin talent și sensibilitate, au integrat operele lor în categoria **frumosului artistic**. Folclorul literar s-a răspândit sub forma variantelor orale și a coexistat sincretic cu obiceiurile și cu tradițiile autohtone.

Literatura populară atrage atenția încă din secolul al XVIII-lea, ca depozitară consecventă a tradițiilor istorice naționale: foarte prețuită de romantici, în primul rând de cei germani (Herder, frații Grimm, Uhland), ea începe să fie culeasă la debutul secolului al XIX-lea și studiată sistematic către mijlocul aceluiași veac, când i se atribuie un rol important în reconstituirea faptelor istorice trecute (din perioade mai puțin cunoscute) și, deci, în reliefarea **specificului național**. În țara noastră, cronicarii — în mod sporadic —, și D. Cantemir — în calitate de premergător al studiului folcloristic — menționaseră un număr de texte folclorice, obiceiuri și credințe populare, dansuri cu funcții ritualice (precum „Călușarii") încă din veacul al XVII-lea.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, apar cele dintâi culegeri de folclor datorate lui T. Cipariu, N. Pauleti, I. Rusu ș.a. În 1838, „Foaia literară" din Brașov recomanda „a însămna și a aduna din gură și din conversația cu poporul nostru feliurimi de obiceiuri vechi, povestiri, proverburi", iar în 1839, G. Bariț cere „a se culege odată cântecele barzilor și ossianilor românești". Solicitate apoi de M. Kogălniceanu și N. Bălcescu în introducerile lor vestite la „Dacia literară" și, respectiv, la „Magazin istoric pentru Dacia", culegerile de folclor încep să apară; remarcabilă va fi aceea întocmită de Vasile Alecsandri (*„Poezii poporale ale românilor..."*, din 1852–1853, refăcută în 1866), care oferă, întâia oară, publicului capodoperele literaturii noastre orale: *Miorița* și *Monastirea Argeșului*, alături de alte cântece bătrânești, doine și colinde.

Prin contribuțiile lui B.P. Hasdeu (cu opera *Cuvente den bătrâni*), ale lui M. Gaster, T.T. Burada, L. Șăineanu, O. Densusianu ș.a., folcloristica română intră, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, în domeniul propriu-zis științific.

Cercetarea modernă a stabilit cinci trăsături pe care trebuie să le îndeplinească un text pentru a fi socotit drept autentic produs folcloric, care se condiționează reciproc: **oralitatea**, spiritul **tradițional**, caracterul **colectiv**, cel **anonim** și **sincretismul**.

I. **Caracterul oral** reprezintă trăsătura specifică fundamentală a literaturii populare și constă în faptul că aceasta este creată, păstrată și transmisă prin viu grai, de la o generație la alta, de către rapsozi.

II. **Caracterul tradițional** are în vedere existența, în cadrul literaturii folclorice, a unui sistem prestabilit de mijloace de expresie artistică, într-o diversitate nesfârșită de variante, tipuri de variante sau de opere folclorice noi.

III. **Caracterul colectiv** reprezintă particularitatea operei literare folclorice de a fi produsul artistic al unei conștiințe colective. Numai colectivitatea asigură drept de circulație în mai multe arii geografice unui produs folcloric creat de un individ anonim.

Zoe-Vida Porumb, *Semnele Maramureșului* (tapiserie)

Scanned with OKEN Scanner

IV. **Caracterul anonim** este direct determinat de oralitatea folclorului. Opera literară folclorică nu este marcată de identitatea vreunui autor individual, însă poartă pecetea talentelor umane care au participat la desăvârşirea ei.

V. **Caracterul sincretic** reprezintă contribuţia mai multor modalităţi artistice (sau a mai multor arte) la realizarea unor opere folclorice: de pildă, poezia (doina, balada) se cântă sau se scandează în ritmul jocului (ca strigăturile); colindele se cântă, dar se şi reprezintă într-un spectacol în care îmbrăcămintea, obiectele şi instrumentele tradiţionale au semnificaţii precise; formulele de invocaţie sau tămăduitoare (descântece curative, vrăji, blesteme etc.) presupun nu numai un text, ci şi un ritual, o gestică cu valoare magică.

În prefaţa ediţiei sale de texte folclorice, V. Alecsandri apreciază originalitatea, „ideile înalte", „simţirile duioase", „frumuseţile poetice" ale folclorului românesc, comoara de informaţii nepreţuite despre istoria şi datinile strămoşeşti, configurând laolaltă „o avere naţională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru naţia română". Rămâne meritul etern al poetului cult de a fi înţeles valoarea artistică şi impactul creaţiei populare asupra contemporanilor şi a urmaşilor, numind gestul publicării lor „o sfântă datorie de a le căuta şi a le feri de noianul timpului şi al uitării."

● Creaţia folclorică literară poate avea o **funcţie ritualică**, precum:

a) **poezia obiceiurilor**: de Crăciun, de Anul Nou (*colindele, Pluguşorul, Capra, Ursul*), obiceiuri de primăvară (*Vergelul, Junii, Sâmbra oilor*), rituri de invocare a ploii (*Paparudele, Scaloianul*);

b) **poezia ceremonialului de trecere**: naşterea, nunta, moartea (*oraţiile, Cântecul miresei, Cântecul bradului, Zorile, bocetele*);

c) **poezia descântecelor.**

● Din creaţia folclorică literară **fără funcţie ritualică** fac parte:

a) **poeziile lirice** (în versuri): doina, cântecul propriu-zis, strigătura;

b) **creaţiile epice:**

— în versuri: balada (haiducească, pastorală, legendară, fantastică, cu subiect feudal, familială), jurnalele orale;

— în proză: basmul, legenda, snoava;

c) **creaţiile aforistice şi enigmatice**: proverbele, zicătorile, ghicitorile.

Epicul în versuri

Din gr. **epikos, epos** — „cuvânt, zicere, ceea ce se exprimă prin cuvânt, ori discurs".

Epicul este genul literar în care intervenţia directă a autorului în operă este mai restrânsă, iar prezenţa sa indirectă devine mai amplă, fiind mediată prin intermediul personajelor şi al faptelor povestite. În genul epic, esenţială rămâne **naraţiunea** (versificată sau în proză), dar acest mod de expunere dominant alternează frecvent cu descrierea şi categoriile dramaticului (dialogul şi monologul).

Aristotel considera **epopeea** drept forma reprezentativă a epicului, subliniind faptul că autorul acesteia nu vorbeşte în numele lui, ci în numele altora. Tot Aristotel semnala că epicul (respectiv epopeea) nu este limitat în timp, spre deosebire de genul dramatic (în speţă, tragedia). Acelaşi gânditor antic îi găsea şi un metru prozodic ideal, şi anume **hexametrul**.

Abia teoreticienii Renaşterii (de exemplu, Minturno) disociază între **epic** — asimilat cu epopeicul — şi **narativ**, extinzând sfera conceptului şi asupra altor specii literare decât cea consacrată de Antichitate. Apărând ideea gratuităţii estetice a epicului, acest gen cuprinde tot mai mult **profanul**, eliminând treptat miraculosul sau păstrându-l în forme caricaturizate (**specia parodiei**), în cadrul **epopeii eroicomice** cu rol satiric.

Conceptul de „epic" se lărgeşte ajungând la definiţia lui Paul Valéry, conform căreia „un poem epic este un text care poate fi povestit". Genul epic în versuri se clasifică în: **oral (popular)**, în sfera căruia se înscriu **balada** şi **legenda**, şi **scris (cult)**, reprezentat prin speciile: **balada cultă, poemul, epopeea, legenda cultă, fabula, jurnalul versificat**.

Scanned with OKEN Scanner

„Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai"

Mioriţa

Mituri tradiţionale autohtone

- **Traian şi Dochia** — mitul etnogenezei (naşterea poporului român).
- **Mănăstirea Argeşului** — mitul estetic (creaţia artistică şi jertfa creatorului).
- **Zburătorul** — mitul erotic (iubirea — sentiment uman fundamental şi întemeietor).
- **Mioriţa** — mitul morţii, al extincţiei care prefigurează integrarea omului în natura cosmică.

Evoluţia structurii poematice

- **Colindul mioritic** (variantele arhaice ardelene) celebrează mitul reînnoirii perpetue a vieţii prin moarte; tema acestuia menţionează uneori episodul judecării ciobanului care nu a respectat codul păstoresc.

- Motivul **Oii năzdrăvane** (variantele moldoveneşti) — convenţie fantastică, existentă şi în basm, care presupune intervenţia animalului dotat cu puteri supranaturale şi capacitatea sa de a reproduce graiul omenesc.

- Motivul **Maicii bătrâne** (versiunea moldo-munteană) — episod cu valenţe dramatice, care subliniază dragostea filială şi pe cea maternă.

- Motivul alegoric al **Morţii – însurătoare** — episod preluat din bocetele cântate la înmormântarea tinerilor necăsătoriţi, numiţi — în limbaj popular — „nelumiţi".

Pe-un picior de plai,
Pe o gură de rai
Iată vine în cale
Se cobor în vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu-i Moldovean,
Unu-i Ungurean
Şi unu-i Vrâncean.
Iar cel Ungurean
Şi cu cel Vrâncean,
Mări, se vorbiră,
Ei se sfătuiră
Pe l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel Moldovean
Că-i mai ortoman,
Ş-are oi mai multe
Mândre şi cornute,
Şi cai învăţaţi
Şi câni mai bărbaţi!...
Dar cea Mioriţă
Cu lână plăviţă
De trei zile-ncoace
Gura nu-i mai tace.
Iarba nu-i mai place.
— Mioriţă, lae,
Lae, bucălae,
De trei zile-ncoace
Gura nu-ţi mai tace!
Ori iarba nu-ţi place,
Ori eşti bolnăvioară,
Drăguţă Mioară?
— Drăguţule bace,
Dă-ţi oile-ncoace
La negru zăvoi,
Că-i iarbă de noi
Şi umbră de voi.
Stăpâne, stăpâne,
Îţi cheamă ş-un câne
Cel mai bărbătesc
Şi cel mai frăţesc
Că l-apus de soare
Vreau să mi te-omoare
Baciul Ungurean
Şi cu cel Vrâncean.
— Oiţă bârsană,
De eşti năzdrăvană
Şi de-a fi să mor
În câmp de mohor,
Să spui lui Vrâncean
Şi lui Ungurean
Ca să mă îngroape
Aici pe-aproape
În strunga de oi
Să fiu tot cu voi;
În dosul stânii
Să-mi aud câinii.

Lia Rodica Got, *Văzduh*

Scanned with OKEN Scanner

Aste să le spui,
Iar la cap să-mi pui
Flueraş de fag,
Mult zice cu drag!
Flueraş de os,
Mult zice duios!
Flueraş de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul când a bate
Prin ele-a răzbate
Ş-oile s-or strânge
Pe mine m-or plânge
Cu lacrimi de sânge!
Iar tu de omor
Să nu le spui lor.
Să le spui curat
Că m-am însurat
Cu-o mândră Crăiasă,
A lumei mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;
Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa.
Brazi şi păltinaşi
I-am avut nuntaşi,
Preoţi, munţii mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii,
Şi stele făclii!
Iar dacă-i zări,
Dacă-i întâlni
Măicuţă bătrână
Cu brâul de lână
Din ochi lăcrămând,
Pe câmp alergând,
Pe toţi întrebând
Şi la toţi zicând:
Cine-au cunoscut
Cine mi-au văzut
Mândru ciobănel
Tras printr-un inel?
Feţişoara lui
Spuma laptelui;
Mustăcioara lui
Spicul grâului;
Perişorul lui
Pana corbului;
Ochişorii lui
Mura câmpului!...
Tu, Mioara mea,
Să te-nduri de ea
Şi-i spune curat
Că m-am însurat
Cu-o fată de Crai
Pe-o gură de rai.
Iar la cea măicuţă
Să nu-i spui, drăguţă,
Că la nunta mea
A căzut o stea,
C-am avut nuntaşi
Brazi şi păltinaşi
Preoţi, munţii mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii!

Abordarea textului în clasă

- Prezentaţi, în succesiunea lor din text, motivele principale din *Miorița*.
- Comparaţi (cu ajutorul unei antologii de texte folclorice) arhetipul *Mioriţei* (varianta Russo–Alecsandri) cu alte variante alese din diferite zone geografice ale ţării.
- Reliefaţi preponderenţa elementelor epice, alături de cele lirice şi dramatice, din creaţia folclorică atât de complexă.
- Motivaţi înlocuirea acţiunii epice propriu-zise din baladă cu dialogul uimitor dintre păstor şi oiţă, martoră a prezumtivului sfârşit tragic al stăpânului ei.
- Găsiţi argumente — în structura operei folclorice, în motivele, în semnificaţiile şi în realizarea ei artistică — referitoare la vechimea *Mioriţei* şi la originalitatea semnificaţiilor ei în spaţiul sud-est european.

Ion Bănulescu, *Compoziţie* (tapiserie)

Dicţionar

Cosmogamie (din gr. **kosmos** — „univers", şi **gamos** — „cununie") — concepţie străveche (păgână) despre moartea înţeleasă ca o contopire cu universul, răspândită în lumea mediteraneană şi orientală.

Mit (din gr. **mytos** — „povestire") — naraţiune fantastică şi exemplară care reflectă gândirea arhaică despre natură, om şi societate; **mitic** (adj.) — ireal, fantastic, legendar, fabulos, miraculos.

Nelumit — ins decedat înainte de vreme, care n-a mai apucat să intre în rândul lumii prin căsătorie.

Premoniţie — senzaţie care precede, care anunţă un fapt, prevestire, avertisment.

Ritual — ceremonial provenit din vechile tradiţii de existenţă umană, desfăşurat după anumite reguli, cu prilejul unor momente importante (naşterea, căsătoria, moartea, muncile agricole, intrarea într-un ordin social etc.).

Sacrilegiu — pângărirea (necinstirea) unor obiecte, fiinţe sau norme considerate drept sfinte (sacre).

Scanned with OKEN Scanner

Alegoria
Figură de gândire

● Provine din cuvântul grecesc **allegoria**, cu sensul de „vorbire figurată", preluat apoi de limba franceză: **allégorie.**

Este — în sens larg — o plăsmuire sau o imagine determinată de **substituţie**. Ea reprezintă invocarea unei imagini prin intermediul altei imagini, în virtutea faptului că aceasta din urmă, în calitatea ei de obiect estetic de substituţie, are anumite relaţii cu cea pe care o semnifică. Ambii termeni constitutivi intră în comparaţie în aşa fel, încât, prin mecanismul ei, alegoria se produce fie prin personificarea unui concept abstract, fie prin conceptualizarea şi personificarea unei impresii concrete.

În sens restrâns, este o figură de stil complexă, reunind sintactic mai mulţi tropi: metafore, comparaţii, personificări, hiperbole, cu scopul de a forma o imagine unitară, prin care o noţiune **abstractă** este particularizată prin elemente **concrete**.

Din rândul metaforelor alegorice, face parte şi fabula, conţinând un precept ascuns sub imagini alegorice. **Fabula** şi **parabola** sunt **alegorii închise**, în care se recunoaşte cu uşurinţă, dintre cei doi termeni (propriu şi figurat), cel abstract, sub forma concretă a celui de-al doilea. Există şi **alegorii deschise**, în care termenul neexprimat al comparaţiei subînţelese este parţial inclus în sfera termenului exprimat, rămânând doar sarcina de a-l descoperi (**ghicitorile**). În literatura română, ***Luceafărul*** de M. Eminescu, ***Noaptea de decembrie*** de Al. Macedonski, ***Mistreţul cu colţi de argint*** de Şt.Aug. Doinaş ş.a. sunt opere poetice în a căror formulă artistică alegoria este determinantă.

Exemple:

● În ***Moriţa***, tabloul fantastic al cununiei păstorului cu o „mândră crăiasă" constituie o alegorie a unităţii ontologice a vieţii cu moartea.

▶▶▶

Repere de interpretare

Moriţa reprezintă epopeea pastorală a culturii româneşti, aşa cum *Poemul lui Ghilgameş* a marcat traiectoria civilizaţiei sumero-babilonene, iar poemele homerice definesc spaţiul cultural antic grecesc. Dintre baladele autohtone, care au jalonat întreaga creaţie orală şi cultă a poporului nostru, acest text folcloric a cunoscut cea mai largă audienţă, fiind răspândit în peste o mie de variante, catalogate şi comentate de folcloristul Adrian Fochi în lucrarea *Moriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte.* Poemul mioritic reprezintă mitul morţii, care defineşte situarea în plan cosmic a omului după încheierea vieţii pământene şi relaţia sa cu marele univers. G. Călinescu, în capitolul introductiv al *Istoriei literaturii române...*, dedicat literaturii populare, comentând valoarea fondului artistic tradiţional, apreciază calitatea *Mioriţei* de sinteză ideatică a folclorului românesc: „Aici e simbolizată existenţa pastorală a poporului român, şi chiar unitatea lui în mijlocul real al ţării, reprezentat de lanţul carpatin". Arhetipul *Mioriţei* a fost cules de Alecu Russo din zona Munţilor Vrancei şi publicat apoi de Vasile Alecsandri în cea dintâi antologie de folclor, apărută în 1852 şi intitulată *Poezii poporale ale românilor. Balade (cântice bătrâneşti) adunate şi îndreptate de...*

Deşi este situat de obicei în categoria baladelor păstoreşti, acest poem complex formează **o sinteză** a principalelor genuri literare: **liric, epic** şi **dramatic**, cu preponderenţa evidentă a **trăsăturilor epice**. Textul popular conţine un amplu dialog al tânărului cioban cu oiţa „năzdrăvană", care îi dezvăluie un complot pus la cale împotriva lui de către tovarăşii săi de breaslă şi trista veste despre iminenţa morţii sale. Forma dialogată are **o funcţie lirică** (nu epică), deoarece pune în evidenţă, în mod direct, o multitudine de sentimente trăite de personaje: oiţa grijulie îi atrage atenţia stăpânului său „drag" că este în primejdie de moarte şi îl roagă să se ascundă în „negrul zăvoi" (culoare funerară) şi să se înconjoare de câinii cei mai puternici şi cei mai fideli. Folosirea pronumelui personal în dativ etic (afectiv) — „Vreau să **mi** te-omoare..." (s.n.) — subliniază recunoştinţa şi ataşamentul mioarei pentru cel care o îngrijeşte cu devotament; la rândul său, ciobănaşul manifestă o gamă largă de sentimente: faţă de turmele de oi pe care le ocroteşte şi care îl vor plânge, după moarte, „cu lacrimi de sânge"; faţă de câinii care i-au apărat cu credinţă mioarele şi chiar pe el însuşi de atacurile fiarelor din munţi; pentru „fluierăşele" din care a cântat melodii „cu foc", sau duioase, în ceasurile de singurătate; faţă de natura armonioasă în mijlocul căreia a trăit în permanenţă. Dialogul este menit nu să asigure dezvoltarea acţiunii poematice, ci să reliefeze ceva mai important în ordinea firii decât a faptui, şi anume rolul covârşitor al **afectivităţii** în viaţa omului. Partea finală a textului folcloric pune accent pe forţa reciprocă a sentimentelor dintre maica bătrână şi fiul ei, victimă a unei sorţi implacabile. Diversitatea şi intensitatea nuanţelor afective, exprimate în formă dialogică, apropie *Moriţa* de structura unei **doine populare**.

Al doilea element liric pregnant îl constituie transfigurarea morţii într-o cununie simbolică cu întreg universul, viziune unică în cultura română, reuşind să concilieze punctul terminus al vieţii cu cel al maximei plenitudini din existenţa omenească.

Scanned with OKEN Scanner

Întocmai ca **o baladă populară**, *Miorița* conține și o narațiune rămasă, însă, neîncheiată până în finalul operei folclorice. Subiectul narativ este realizat cu ajutorul unor personaje **reale** (cei trei „ciobănei", mama păstorului moldovean) și a altora **fantastice** (oița cu înzestrare supranaturală și elementele cosmice personificate). Momentele esențiale ale subiectului sunt doar parțial reprezentate: **expoziția** este succint formulată în primele două versuri, care înfățișează un cadru natural feeric. Întrucât rapsodul popular afirmă că cei trei ciobani coborau la vale, putem deduce că decorul era autumnal. Oierii își duc, toamna târziu, turmele în văi, pregătindu-le pentru iernat. Paleta cromatică în acest anotimp este feerică și variată, înlocuind verdele monoton al vegetației montane din timpul verii. Perfecțiunea imagistică a colțului de plai determină metafora sugestivă a „gurii de rai", ce creează impresia unei naturi paradisiace; **intriga** constă în intenția ciobanului ungurean și a celui vrâncean de a-l suprima pe tovarășul lor, precum și în motivațiile care sunt răspunzătoare de acest act criminal; **dezvoltarea acțiunii** (suita peripețiilor) este eludată complet din text, căci semnificativă nu este prezentarea modului cum va avea loc pieirea ciobanului, ci a felului în care ideea morții este preluată de conștiința potențialei victime. În ordine cosmică, dispariția unui individ nu contează, în sens uman, sfârșitul este privit ca o tragedie în privința căreia omul nu dorește să anticipeze nimic; însă creatorul anonim l-a așezat pe erou față în față cu perspectiva apropiată și indubitabilă a trecerii sale în neființă, imaginând un model de comportament uman care să-l împace pe cel sacrificat atât cu lumea pământeană și legile ei crude, cât și cu ritmurile celei de dincolo; **punctul culminant** este momentul dramatic care angajează emoțional personalitatea cititorului față de conflictul sângeros și uimitoarea lui rezolvare.

Există în *Miorița* mai multe puncte culminante, dispersate în toată țesătura ei epică și lirică: devotamentul înduioșător al oiței față de stăpânul ei iubit, transfigurarea morții protagonistului într-o nuntă fantastică, sau deznădejdea copleșitoare a bătrânei femei care presimte, cu un instinct matern sigur, tragedia întâmplată feciorului său; **deznodământul** nu se produce efectiv în poem, autorul anonim lăsând **un final deschis interpretărilor**. Importantă nu este moartea ca proces în sine,

Dragoș Morărescu, *Miorița*

Capitolul al III-lea

„Cununia" cu moartea este prezentată după ritualul nunții țărănești, dar la care participă elementele naturale, cu trăsături alegorice. Nivelul abstract al alegoriei este asigurat de integrarea spiritului uman în cosmos, după pieire.

Dispariția ființei este imaginată aproape cu tandrețe, căci Moartea îl va îmbrățișa definitiv pe erou, scoțându-l din lumea celor vii.

- „Într-o grădină,/ Lâng-o tulpină, / Zării o floare ca o lumină;/ S-o tai, se strică,/ S-o las, mi-e frică,/ Că vine altul și mi-o ridică." (Ienăchiță Văcărescu)

Recurgând la simboluri biblice (paradisul, lumina primordială), la comparația femeii iubite cu perfecțiunea unei flori, la procedeul **dubitației** (ezitării), poetul realizează alegoria sentimentului de dragoste, care trebuie trăit, chiar dacă își consumă idealitatea prin însăși participarea afectivă la el.

- „Corabia vieți-mi, grea de gânduri,/ De stânca morții risipită-n scânduri,/ A vremei valuri o lovesc și-o sfarmă/ Și se izbesc într-însa rânduri-rânduri." (M. Eminescu)

Ideea abstractă a vieții care trece cu greutățile, meandrele și furtunile ei este exprimată prin **alegoria metonimică** a corăbiei deplasate pe suprafața apelor.

Poezia ermetică oferă exemple de alegorii obscure (sau enigme): poemul lui I. Barbu, ***Joc secund***, este analizabil ca alegorie a actului poetic, parțial decodificată în text.

Scanned with OKEN Scanner

Prozodia

● Din fr. **prosodie**, gr. **prosodia** — „intonare, accentuare": **pros** — „către", **ode** — „cântec".

Este acel domeniu al **poeticii** care studiază versificaţia, mai precis cantitatea (în limbile vechi), sau durata vocalelor şi a silabelor în diferite părţi constitutive ale cuvântului (în acele limbi care utilizează o metrică bazată pe **cantitate**), alături de accentuarea şi neaccentuarea lor (în limbile cu metrică bazată pe **calitate**). Prozodia include **metrica, ritmul, rima** şi **structura strofică** (strofa). Acest domeniu al poeticii are în vedere analiza structurii ritmice a sunetelor în versuri şi implică trei factori: a) **cadenţa** (alternarea — în structuri care se repetă — a elementelor tari şi slabe, tone şi atone); b) **gruparea** (diviziunea — mai mult sau mai puţin marcată — a versului în grupuri de silabe, determinate de tendinţa firească a elementelor mai slabe de a se grupa în jurul celor tari; c) **măsura** (care exprimă relaţiile temporale dintre toate asemenea grupuri de silabe).

Metrica

● Din fr. **métrique**, gr. **metrike** [techne] — „[tehnica] măsurii".

Este disciplina care studiază tehnica formală a versurilor, îndeosebi **măsura silabică**. Există trei principii de alcătuire a metricii, în funcţie de specificul fiecărei limbi, bazate pe: **alternanţă, accent** (în limbile moderne), **cantitate** (în limbile clasice). Preocupările teoretice în legătură cu metrica au apărut în Grecia antică, după despărţirea poeziei de muzică şi coregrafie, ca o artă autonomă (nu sincretică), la începutul perioadei elenistice. Una dintre principalele teorii referitoare la metrică din Antichitate susţinea că toate formele metrice cunoscute au fost derivate din metrii prototipici, şi anume **hexametrul dactilic** (metrul epopeelor) şi **trimetrul iambic** (metrul poeziei lirice).

ci numai dacă omul este pregătit să o accepte, căci — susţine Al. Paleologu — „singurul mod uman de a învinge moartea este de a o asuma". O altă trăsătură epică o formează intervenţia animalului fabulos, dotat cu posibilitatea de comunicare şi înţelegere umană şi cu o uimitoare capacitate de premoniţie.

Nunta păstorului este pusă în scenă precum un spectacol teatral, al cărui regizor este însuşi ciobanul–mire. Ca un tânăr zeu, el concepe şi regizează mitul dispariţiei sale dintre oameni. Spectacolul capătă proporţii cosmice, iar actorii care îndeplinesc rolurile tipice ale ceremonialului de nuntă sunt înseşi elementele naturale telurice şi astrale, personificate. Ceremonialul simbolic imită tiparul tradiţional al unei nunţi ţărăneşti: astrul diurn şi cel nocturn, în calitate de naşi, au ţinut „cununa" deasupra frunţii mirilor. Se remarcă alegerea, de către poetul anonim, a astrelor îndepărtate ce asigură expansiune cosmică peisajului terestru; esenţele lemnoase alpine (brazii şi paltinii) au format cortegiul „nuntaşilor" îmbrăcaţi în haina eternă a vegetaţiei; masivele muntoase au oficiat, în calitate de „preoţi", binecuvântând cuplul alegoric format din **cioban (viaţă)** şi **crăiasă (moarte)**. Selectarea copacilor şi a munţilor înalţi („mari") devine un simbol ascensional şi o aspiraţie către zonele celeste; orchestra lăutărească este alcătuită din întreg neamul păsăresc, care intonează cele mai variate cântece; cadrul spectacular nocturn este luminat de puzderia de stele, numite metaforic „făclii". Numărul imens al invitaţilor, concertul speciilor de păsări, strălucirea feerică a astrelor însufleţesc ceremonia miraculoasă, comparabilă cu un grandios spectacol de sunet şi lumină.

În cadrul natural edenic sunt introduse cele trei personaje masculine (cifră fatidică), cu nume generice, deoarece sunt identificate după zona geografică de proveniență: Moldova, Transilvania şi Vrancea. Eroii sunt numiţi „ciobănei", diminutivul reflectând tinereţea lor, nu relaţiile dintre ei. Raporturile personajelor juvenile nu se bazează pe tovărăşie, nici pe solidaritatea datorată practicării aceleiaşi meserii şi înfruntării unor pericole comune, ci sunt tensionate, neleale, ajungând la excludere. Prin intermediul intrigii, sunt reliefate două motive posibile ale crimei proiectate, ce ţin de firea umană: eroul, deşi încă un adolescent, este pasionat de această străveche îndeletnicire umană. În ciuda tinereţii lui neexperimentate, ajunge „mai ortoman" decât tovarăşii de breaslă. Bogăţia în turme, frumuseţea fizică (dedusă din portretul idealizat, conceput de mama sa), calităţile lui morale şi destoinicia profesională (ce-i asigură oi de rasă, câini devotaţi şi cai „învăţaţi" cu potecile munţilor) provoacă relaţiile conflictuale cu tovarăşii săi. **Invidia, simţul** aprig al **competiţiei** şi **dorinţa** nefastă **de jaf** şi înavuţire sunt răspunzătoare de omorul plănuit. Unele variante ale arhetipului mioritic consemnează şi mobilul **rivalităţii în dragoste** dintre păstori.

Dar atitudinea protagonistului este uimitoare prin exemplaritatea ei şi prin felul cum generozitatea sa anulează însăşi ideea de asasinat: deşi este tânăr, frumos, bogat, pasionat de meseria lui, păstorul ştie că dispariţia este un fenomen normal, care poate interveni oricând, şi că moartea nu acceptă ierarhiile iluzorii create de oameni; el nu se apără şi nu se ascunde „în zăvoiul" neumblat, căci moartea se află pretutindeni şi pentru ea nu există taine; dorinţa de răzbunare amplifică drama umană şi pângăreşte ceasul de reculegere sfântă dinaintea momentului ultim; exprimându-şi dorinţa de a fi îngropat chiar de către virtualii asasini (pe care nu-i urăşte, deşi ei vor să-l suprime), ciobanul moldovean respinge folosirea cuvântului „omor" în legătură cu dispariţia sa dintre cei vii. Astfel, el transformă episodul

Scanned with OKEN Scanner

violent și întunecat al morții într-o mirifică nuntă cu „o mândră crăiasă". Actul sacrificial nu se desfășoară la întâmplare, ci după un ceremonial prestabilit. Apusul soarelui semnifică, în viziunea omului arhaic, moartea temporară a naturii cufundate în întunericul nopții. Așa cum soarele dispare periodic, ca urmare a fenomenului natural al asfințitului, și reapare o dată cu răsăritul, tot astfel eroul părăsește lumea pământeană pentru a se integra în spațiul cosmic. Așadar, el primește cu luciditate vestea sumbră dată de oiță și o acceptă fără împotrivire (ca și cum o aștepta), aceasta neînsemnând resemnare neputincioasă, ci asumarea unei necesități care aparține ordinii omenești și firii întregi.

Păstorul își concepe testamentul oral, încredințându-l celei mai devotate făpturi din preajma sa. Conform mentalității străvechi, clipa dispariției din lume este concepută în toată „terestritatea" sa (după aserțiunea lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române...*). Pieirea este înțeleasă de individ ca un mod de continuare a existenței sale obișnuite în natură, ca o expresie a legăturii indestructibile a acestuia cu mediul ambiant în care a viețuit. Universul practic al ciobănașului se perpetuează dincolo de pragul existenței și va fi constituit din: prezența vietăților familiare, așezarea în preajma lui a instrumentelor muzicale cu care și-a alinat ceasurile de izolare și de solitudine, trăite pe plaiurile montane. Lumea de dincolo este imaginată aidoma celei de dincoace, spațiul natural, semănând — în concepția păstorului — cu „strunga de oi" atât de apropiată lui. Jelit de turmele de mioare, vegheat de câinii credincioși și având lângă sine uneltele ciobăniei și fluierele consolatoare, păstorul nu se teme să privească moartea în față. El vădește o concepție superioară asupra firii întregi, care alcătuiește **o unitate** între elemente numai aparent antitetice, între „a fi" și „a nu fi". Dacă natura se reînnoiește în rotația ciclică a anotimpurilor, specia umană se perpetuează în succesiunea generațiilor. Renunțând la justiția umană, ce s-ar fi dovedit sălbatică (a pedepsi o crimă nedovedită echivalează, în fond, cu a comite o alta) și apelând la cea divină, salvatoare, eroul triumfă asupra condiției sale precare. **Prin sacrificiu, el se va naște a doua oară — spiritual** — și, de aceea, *Miorița* a fost la origine **un colind**, adică un cântec de urare care celebrează renașterea perpetuă a firii, deși relatează un episod funest.

Singura concesie sentimentală este făcută mamei care, fiind izvorul vieții copilului său, nu poate admite dispariția prematură a fiului, fapt ce contrazice legile vieții. Pentru a-i ascunde vestea cumplită a morții fiului sacrificat, mioara este rugată să nu-i dezvăluie înțelesul tainic al cununiei feciorului ei cu „o fată de crai/ Pe-o gură de rai" și nici căderea unei stele la nunta lui, fenomen astrologic asociat — în gândirea arhaică — cu pieirea unei ființe.

Nunțile cosmice sunt, pe rând, **afirmate** și apoi **negate** de păstor în fața martorei sale fidele — oița. Folosirea procedeului stilistic al repetiției prin negație relevă afecțiunea profundă a tânărului pentru „măicuța" despre care știe că o lasă singură în lume și fără sprijin tocmai la vârsta bătrâneții. Din iubire filială, el vrea să o cruțe, lăsându-i măcar speranța — oricât de efemeră — că își va regăsi, într-un viitor indeterminat, copilul pierdut fără urmă. El anticipează disperarea acesteia, imaginând alergarea ei dezordonată pe câmpuri și îngrijorarea pentru soarta fiului dispărut pe un plai anonim, uzitând enumerația verbală la gerunziu (ce perpetuează durata acțiunii): „lăcrimând", „alergând", „întrebând", „zicând". Cu intuiție psihologică, rapsodul nu recurge la procedeul caracterizării directe a celor doi, **mama și fiul**

Capitolul al III-lea

Metrul

● Din gr. **metron** — „măsură".

Este unitatea fonetică alcătuită dintr-un element tare (accentuat) și altul slab (neaccentuat); grup de silabe accentuate și neaccentuate, a cărui repetare regulată, în cadrul unui vers, asigură **ritmul** acestuia. Poate coincide cu **piciorul metric**, în acest caz reprezentând cea mai mică unitate ritmică, dar poate fi format și din două picioare unite printr-un accent principal, cum este trimetrul iambic. După numărul picioarelor metrice dintr-un vers, există: monometru, dimetru, trimetru, tetrametru, pentametru, hexametru. Tipurile cele mai frecvente de metru sunt: **troheu, iamb, dactil, amfibrah, anapest, peon, coriamb.**

Troheul

● Din fr. **trochée**, gr. **trochaios** — „alergător".

Este un picior bisilabic format — în metrica antică — dintr-o silabă lungă, accentuată, și una scurtă, neaccentuată. În metrica modernă, troheul este alcătuit din prima silabă accentuată și a doua neaccentuată (⏑ v). În literatura română, este frecvent în creația folclorică și în poemele culte inspirate de aceasta (***Revedere*** de M. Eminescu; ***Cântece – IV*** de O. Goga). Ritmul trohaic este alcătuit dintr-o succesiune de trohei, care dau impresia de mișcare alertă, plină de viață și dinamism. Cel de 7–8 silabe este răspândit în toată poezia populară. Varianta sa reduplicată, de 16 silabe, este preferată de poeții clasici.

Personificarea
Figură de semnificație

● Din fr. **personification**, lat. **persona** — „persoană", **facere** — „a face".

Personificarea este figura de stil cea mai frecventă în folclorul românesc, căci prin aceasta se atribuie obiectelor, elementelor naturii, abstracțiunilor,

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

necuvântătoarelor însuşiri tipic omeneşti; în **fabule**, personificările sunt extinse la nivelul întregii opere poetice. Se asociază frecvent cu epitetul şi metafora. Ca şi metafora ori comparaţia, personificarea se bazează pe similitudine, asociind un subiect inanimat cu: un predicat („Cât de frumoasă **te-ai gătit**,/ Naturo, tu!..." — G. Coşbuc), un atribut („mers **isteţ**" — G. Coşbuc), sau un complement („Când soarele, trecând peste fântână,/ **Blând** pătrundea prin strașina de paie"— O. Goga) al cărui sens se referă la subiecte umane, sau folosind substantive inanimate în vocativ („**Luncă, luncă**, dragă **luncă**,/ Rai frumos al ţării mele" — V. Alecsandri). Termenul de personificare este, în general, considerat sinonim cu cel de **prozopopee**. Extinsă la nivelul unui întreg text literar, ea se transformă frecvent în **alegorie**.

Exemple:

„Bătrânul Dan ascultă **grăind** doi vechi stejari. " (V.Alecsandri);

„Printre gratii luna **moale, sfiicioasă** şi **smerită**/ Şi-au vârsat razele sale." (M.Eminescu)

portretizându-se reciproc, aşa cum imaginea fiecăruia persistă în mintea şi în sufletul celuilalt: trăsăturile nu sunt fotografice, ci însufleţite de sentimentele intense, amplificate de perspectiva despărţirii eterne. Pentru o mamă, copilul său întruchipează perfecţiunea şi, astfel, îl descrie precum un Făt-Frumos din basme, combinând diminutivele anatomice (ce sugerează duioşia maternă) cu tipicele comparaţii din operele folclorice, realizate prin asocieri cu elemente din natură şi din universul casnic. Eroul devine un fecior mândru, înalt şi suplu, cu faţa albă în contrast cu părul negru, mustaţa blond-deschisă şi ochii întunecaţi „ca mura" enigmatici.

Dacă ieşirea lui din viaţă se va produce discret şi demn, dacă pietatea filială îl va ajuta să păstreze intactă speranţa mamei într-o posibilă reîntâlnire cu cel născut din fiinţa ei, şi — o dată cu aceasta — îi va menţine bătrânei îndurerate voinţa de a mai trăi, ordinea firii terestre este salvată. Ca să asigure echilibrul lumii, eroul recurge la un **subterfugiu alegoric** — care să-i aline totuşi suferinţa interioară că piere atât de tânăr şi „nelumit" —, topind imaginea morţii într-una triumfătoare a nunţii spectaculoase. Astfel, eroul îşi ia totodată revanşa asupra destinului său tragic, nu schimbându-l, ci **modificându-i semnificaţia**, căci el transformă moartea într-un simbol al vieţii şi al regenerării fiinţei. Contopirea lui cu lumea infinită a naturii veşnice devine, în consecinţă, **o apoteoză compensatoare.**

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Explicaţi, într-un eseu structurat, atitudinea protagonistului baladei folclorice în faţa morţii sale: fatalism resemnat, asumare a destinului nemilos, model de comportament uman specific poporului român, sau apoteoză compensatoare a unei vieţi încheiate prematur?
- Pornind de la riturile şi bocetele funerare (specifice înmormântării tinerilor necăsătoriţi) până la transfigurarea lor artistică în motivul „morţii-însurătoare", alcătuiţi un eseu despre semnificaţiile cosmogamiei mioritice.
- Identificaţi — într-un eseu nestructurat — elemente religioase păgâne şi pre-creştine în *Miorița*: de exemplu, episodul bătrânei mame care îşi caută fiul poate fi asociat cu peregrinările Fecioarei Maria în căutarea lui Iisus.
- Citiţi eseul filozofic *Spaţiul mioritic* de Lucian Blaga şi explicaţi — într-o compoziţie liberă — de ce scriitorul identifică modelul comportamental oferit de balada populară cu orizontul specific — acea „matrice stilistică" — în care s-au format, deopotrivă, poporul român şi cultura acestuia.
- Citiţi capitolul al VIII-lea („Mioara năzdrăvană") din studiul comparatist *De la Zalmoxis la Genghis-Han* de Mircea Eliade; elaboraţi un eseu nestructurat pe baza citatului următor: „Mesajul cel mai profund al baladei îl constituie voinţa păstorului de a schimba sensul destinului său, de a preface nefericirea lui într-un moment al liturgiei cosmice, transfigurându-şi moartea în «nuntă mistică» [...]; el preface nenorocul care-l condamnă la moarte într-un mister al tainei nunţii maiestuos şi feeric care, în cele din urmă, **îi permite să triumfe asupra propriului destin** (s.n.)".

Bibliografie

- Lucian Blaga, ***Trilogia culturii,*** vol. II, studiul „Spaţiul mioritic", Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
- Mircea Eliade, ***De la Zalmoxis la Genghis-Han***, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980.
- Adrian Fochi, ***Miorița. Tipologie, circulaţie, geneză, texte***, Editura Academiei, Bucureşti, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

„Zidul de zidit/Visul de-mplinit"

Monastirea Argeşului

Pe Argeş în jos,
Pe un mal frumos,
Negru Vodă trece
Cu tovarăşi zece:
Nouă meşteri mari
Şi Manole zece
Care-i şi întrece.
Merg cu toţi pe cale
Să aleagă în vale
Loc de Mănăstire
Şi de pomenire.
Iată cum mergea,
Că-n drum ajungea
Pe-un biet ciobănaş,
Din fluier doinaş.
Şi cum îl vedea
Domnul îi zicea:
«Mândru ciobănaş,
Din fluier doinaş!
Pe Argeş în sus
Cu turma te-ai dus,
Pe Argeş în jos
Cu turma ai fost.
Nu cumv-ai văzut
Pe unde-ai trecut,
Un zid părăsit
Şi neisprăvit,
La loc de grindiş
La verde-aluniş?»
«Ba, Doamne-am văzut
Pe unde-am trecut
Un zid părăsit
Şi neisprăvit.
Câinii cum îl văd
La el se răped
Şi latră-a pustiu
Şi urlă-a morţiu,»
Cât îl auzia
Domnu-nveselia
Şi curând pleca,
Spre zid apuca
Cu nouă zidari,
Nouă meşteri mari
Şi Manole zece
Care-i şi întrece.
«Iată zidul meu!
Aici aleg eu
Loc de Mănăstire
Şi de pomenire.
Deci voi, meşteri mari,
Calfe şi zidari,
Curând vă siliţi
Lucru de-l porniţi,
Ca să-mi ridicaţi,
Aici să-mi duraţi,
Mănăstire naltă
Cum n-a mai fost altă,
Că v-oi da averi,
V-oi face boieri;
Iar de nu, apoi
V-oi zidi pe voi,
V-oi zidi de vii
Chiar în temelii!»
Meşterii grăbia,
Sforile-ntindea,
Locul-l măsura,
Şanţuri mari săpa
Şi mereu lucra
Zidul ridica.
Dar orice lucra,
Noaptea se surpa!
A doua zi iar,
A treia zi iar,
A patra zi iar
Lucra în zadar!
Domnul se mira
Ş-apoi îi mustra,
Şi-i ameninţa
Să-i pue de vii
Chiar în temelii!

Balada

● Din fr. **ballade** — „baladă".

Poezie epică cu caracter legendar narativ, balada denumea iniţial, în Evul Mediu occidental, o poezie cu formă fixă care se cânta în timpul unui dans (în lat. târzie **ballare** înseamnă „a dansa"). Cultivată în această formă şi de poeţii Renaşterii franceze, balada a fost resuscitată de poeţii preromantici şi romantici care s-au orientat, la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea, spre tradiţii populare şi istorice: Bürger, Schiller, Uhland, în literatura germană; Thomas Moore, Coleridge, Byron, la englezi; Hugo, de Musset, la francezi; Alecsandri, Bolintineanu, la noi.

Având deseori un caracter fantastic, balada romantică exprimă, în general, aspiraţia către neobişnuit, către actul eroic şi generos, către depăşirea limitelor obişnuite. În acest scop, utilizează procedee retorice şi stilistice adecvate: personificări, hiperbole, repetiţii, lanţuri onomatopeice, invocaţii. Toate acestea s-au degradat cu trecerea timpului şi a „modei" poetice, ducând la deprecierea genului şi la parodierea lui în opera lui Topârceanu de pildă, sau, mai recent, în cea a lui Marin Sorescu. Latura legendar-evocatoare, creatoare de nostalgii, rămâne însă productivă şi va fi dezvoltată şi după romantici: Oscar Wilde sau R. Kipling, la englezi, G. Coşbuc sau Şt.O. Iosif, la noi ş.a.

Resurecţia baladei a fost una dintre trăsăturile Cercului Literar de la Sibiu, din timpul utimului război mondial şi

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

după el (Radu Stanca, Şt. Aug. Doinaş). **În folclor**, balada (termen introdus de V. Alecsandri ca echivalent pentru „cântecul bătrânesc") a numit, la început, toate cântecele populare cu caracter narativ, dar specialiştii foloseau termenul numai pentru cântecul epic cu tematică nuvelistică. Baladele cu temă fantastic-mitologică, istorică, haiducească ş.a. rămân în categoria cântecului epic.

Conceptul de figură de stil

Figura de stil este ansamblul procedeelor artistice, care reprezintă marca stilului beletristic şi care sunt folosite în scopul sporirii expresivităţii unei comunicări cu valenţe estetice. Figura de stil constă într-o „abatere" de la vorbirea uzuală, care selectează şi atribuie un înţeles nou cuvântului ori sintagmei întrebuinţate cu scop artistic. Aceasta poate fi identificată la toate palierele limbajului: fonetic, gramatical (morfologic şi sintactic), lexical.

Unii teoreticieni disociază între **figurile de stil** apărute la **nivelul frazei** şi procedeele artistice care sunt răspunzătoare de modificarea structurii noţionale a sensurilor cuvintelor şi pe care le numesc **tropi**. În retorica modernă, figurile stilistice de la nivelul cuvântului sunt numite **metaplasme**, cele de la nivelul frazei — **metataxe**, iar cele de „conţinut", care afectează propriu-zis sensul expresiei — **metasemene** şi **metalogisme** (în măsura în care afectează şi valoarea logică a frazei). O altă clasificare a figurilor de stil are în vedere **efectul** lor **estetic** produs la nivelul comunicării literare: **figuri ale repetiţiei** (aliteraţia, asonanţa, anafora, chiasmul, simploca etc.); **figuri ale insistenţei** (enumeraţia, perifraza, pleonasmul etc.); **figurile ambiguităţii** (reticenţa, comparaţia, metafora etc.); **figurile plasticităţii** (onomatopeea, epitetul, invocaţia etc.).

Meşterii cei mari,
Calfe şi zidari,
Tremura lucrând
Lucra tremurând
Zi lungă de vară
Ziua pân-în seară,
Iar Manoli sta,
Nici că mai lucra,
Ci mi se culca
Şi un vis visa,
Apoi se scula
Ş-astfel cuvânta:
«Nouă meşteri mari,
Calfe şi zidari!
Ştiţi ce am visat
De când m-am culcat?
O şoaptă de sus
Aevea mi-a spus,
Că orice-am lucra
Noaptea s-a surpa,
Pân' vom hotărî
În zid de-a zidi,
Cea' ntâi soţioară
Cea întâi sorioară
Care s-a ivi
Mâni în zori de zi,
Aducând bucate
La soţ ori la frate.
Deci dacă vroiţi,
Ca să isprăviţi
Sfânta Mănăstire
Pentru pomenire,
Noi să ne-apucăm
Ca toţi să jurăm
Şi să ne legăm
Taina s-o păstrăm.
Ş-orice soţioară,
Orice sorioară
Mâni în zori de zi
Întâi s-a ivi,
Pe ea s-o jertfim
În zid s-o zidim!»
Iată-ziori de zi
Manea se trezi,
Ş-apoi se sui
Şi mai sus, pe schele,
Şi-n câmp se uita,
Când, vai! ce zăria?
Cine că venea?
Soţioara lui,
Floarea câmpului,
Ea s-apropia
Şi îi aducea
Prânz de mâncătură,
Vin de băutură.
Cât el o zăria
Inima-i săria,
În genunchi cădea
Şi plângând zicea:
«Dă, Doamne, pe lume
O ploaie cu spume,
Să facă pârae,
Să curgă şiroae,
Apele să crească,
Mândra să-mi oprească.
S-o oprească-n vale,
S-o-ntoarcă din cale!»
Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta,
Norii aduna,
Ceru-ntuneca.
Şi curgea deodată
Ploae spumegată
Ce face pârae
Şi umflă şiroae.
Dar oricât cădea,
Mândra n-o opria,
Ci ea tot venia
Şi s-apropia
Manea mi-o vedea,
Inima-i plîngea
Şi iar se-nchina
Şi iar se ruga:
«Suflă, Doamne-un vânt,
Suflă-l pe pământ,
Brazii să-i despoae,
Paltini să îndoae,
Munţii să răstoarne,
Mândra să-mi întoarne,
Să mi-o întoarne-n cale
S-o ducă de vale!»
Domnul se-ndura,
Şi sufla un vânt,
Un vânt pe pământ,
Paltini că-ndoia,
Brazi că despoia,
Munţii răsturna,
Şi o cuprindea
Iară pe Ana
Nici c-o întorna!
Ea mereu venia,
Pe drum şovăia
Şi s-apropia
Şi amar de ea,

Scanned with OKEN Scanner

Iată c-ajungea!
Meşterii cei mari
Calfe şi zidari,
Mult înveselia
Dacă o vedea.
Iar Manea turba,
Mândra-şi săruta,
În braţe-o lua,
Pe schele-o urca,
Pe zid o punea
Şi, glumind, zicea:
«Stai, mândruţa mea,
Nu te speria
Că vrem să glumim
Şi să te zidim!»
Ana se-ncredea
Şi vesel râdea.
Iar Manea ofta
Şi se apuca
Zidul de zidit,
Visul de-mplinit.
Zidul se suia
Şi o cuprindea
Pân la gleznişoare,
Pân la pulpişoare.
Iar ea, vai de ea!
Nici că mai râdea,
Ci mereu zicea:
«Manoli, Manoli,
Meştere Manoli!
Ajungă-ţi de şagă
Că nu-i bună, dragă.
Manoli, Manoli,
Meştere Manoli!
Zidul rău mă strânge
Trupuşoru-mi frânge!»
Iar Manea tăcea
Şi mereu zidea.
Zidu se suia
Şi o cuprindea
Pân la gleznişoare,
Pân la pulpişoare,
Pân la costişoare,
Pân la ţâţişoare.
Dar ea. Vai de ea,
Tot mereu plângea
Şi mereu zicea:
«Manoli, Manoli,
Meştere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Ţâţişoara-mi plânge,
Copilaşu-mi frânge!»
Manoli turba
Şi mereu lucra.
Zidul se suia
Şi o cuprindea
Pân la costişoare,
Pân la ţâţişoare,
Pân la buzişoare,
Pân la ochişori,
Încât, vai de ea!
Nu se mai vedea,
Ci se auzia
Din zid că zicea:
«Manoli, Manoli,
Meştere Manoli!
Zidul rău mă strânge
Viaţa mi se stinge!»
Pe Argeş în jos,
Pe un mal frumos
Negru Vodă vine
Ca să se închine
La cea Mănăstire,
Falnică zidire,
Mănăstire-naltă
Cum n-a mai fost altă.
Domnul o privea
Şi se-nveselia
Şi astfel grăia:
«Voi meşteri zidari,
Spuneţi-mi cu drept,
Cu mâna la piept,
De-aveţi meşterie
Ca să-mi faceţi mie
Altă mănăstire
Pentru pomenire
Mult mai luminoasă
Şi mult mai frumoasă?»
Iar cei meşteri mari,
Calfe şi zidari,
Cum sta pe grindiş
Sus pe-acoperiş
Veseli se mândria,
Ş-apoi răspundea:
«Ca noi, meşteri mari,
Calfe şi zidari
Alţii nici că sunt
Pe acest pământ!
Află că noi ştim
Oricând să zidim,
Altă mănăstire
Pentru pomenire
Mult mai luminoasă

Un alt tip de clasificare a acestora insistă asupra **modificărilor** (abaterilor) provocate atât la nivelul formal al limbii, cât şi în privinţa semnificaţiilor cuvintelor: **figuri ale modificării formale a termenilor cu funcţie poetică** (epenteza, metateza, apocopa etc.); **figuri ale modificării ordinii cuvintelor** (anacolutul, elipsa, silepsa, repetiţia, inversiunea, dislocarea, reluarea prin anticipare sau postpunere); **figuri ale modificării sensului** (tropii sau procedeele de „conţinut" artistic); **figuri ale modificării intonaţiei** cu scop retoric şi interpretativ (invocaţia, exclamaţia, interogaţia poetică, imprecaţia şi autoimprecaţia etc.).

Din raţiuni didactice, preferăm clasificarea tradiţională, care urmăreşte repartizarea figurilor de stil corespunzătoare fiecărui nivel al limbajului comun şi literar.

Asonanţa
Figură de sunet

● Din fr. **assonance**, it. **assonanza**, lat. **ad** — „la" şi **sonare** — „a suna".

Este figura de stil caracterizată printr-o rimă imperfectă, bazată pe omofonia (ori doar asemănarea) ultimelor vocale accentuate ale versurilor, sau pe omofonia diftongilor (fără să fie identice consoanele precedente ori următoare din aceeaşi silabă, sau aflate după accentul tonic).

În literatura română, asonanţa este frecventă în poezia folclorică, în primele creaţii lirice culte (de exemplu, în ***Viiaţa lumii*** de M. Costin), dar şi în operele unor mari poeţi: M. Eminescu, T. Arghezi, G. Bacovia, I. Pillat: „Trecând pe strada **ta**/ Pe care nimeni n-o mai ştie/ Al nopţii foşnet evo**ca**:/ Filosofie..." (G. Bacovia);

„Vreau degetul uşure să-l iau, să i-l dezmierd./ Orice voiesc rămâne îndeplinit pe sfert" (T. Arghezi);

„Pe Argeş în jos/ Cu turma ai fost..." (***Monastirea Argeşului***).

Scanned with OKEN Scanner

Onomatopeea (Armonia imitativă) Figură de sunet

● Din gr. **onomatopoiia**: **onoma** — „nume", **poiein** — „a face".

Este figura de stil fonetică prin care sunt imitate sunete şi zgomote din natură, cu scopul de a crea imagini auditive cât mai dinamice. Onomatopeea poate fi de origine **interjecţională** („poc!", „trosc!", „trop-trop!", „ham!") şi — prin derivare din unele interjecţii — **verbală** („a tropăi", „a trosni", „a pocni", „a hămăi") şi **substantivală** („pocnet", „trosnet", „tropot", „hămăit"). Fenomen de armonie imitativă, onomatopeea evocă „imaginea sonoră" a obiectului sau a acţiunii nu numai lexical, ci şi sintactic:

„Un an, dând d-ani, leag-an d-an, d-ani vani" (Al. Macedonski);

„A popoarelor de muşte sărbători **murmuitoare**" (M. Eminescu);

„Deodată se aude un tropot pe pământ/ Un **tropot** de copite, potop **ropotitor**...". (V. Alecsandri).

Rima

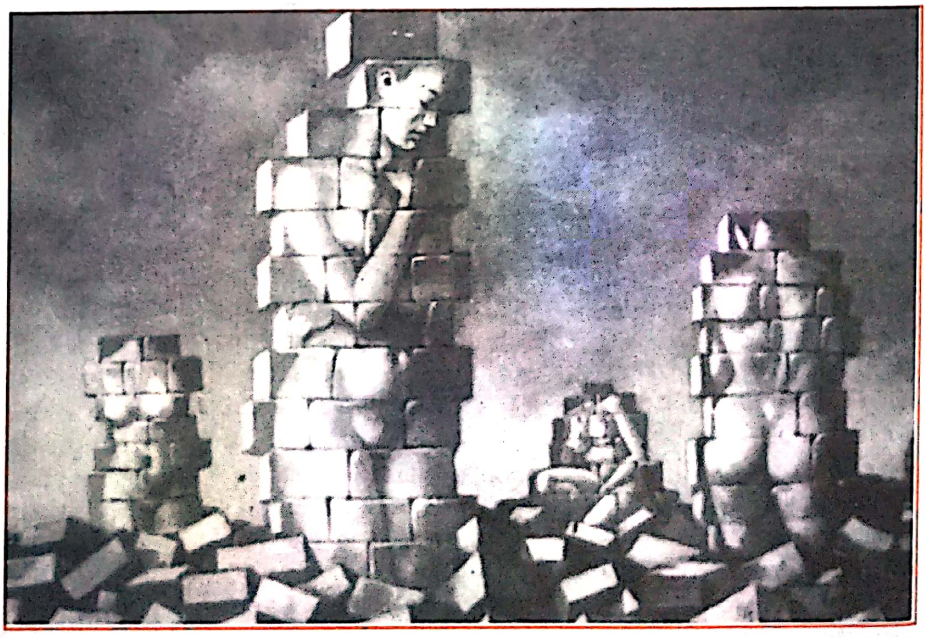
● Din fr. **rime.**

Omofonia (identitatea sunetelor) ultimelor silabe din două sau mai multe versuri, începând cu ultima vocală accentuată, reprezintă rima. Aceasta contribuie la realizarea **eufoniei** (armoniei sonore) şi la evidenţierea cuvintelor din finalul versurilor.

Din punct de vedere morfologic, rimele pot fi: a) **lexicale** (coincide tema a două cuvinte): rece/trece; b) **gramaticale** (coincid desinenţele flexionare): sorţii/morţii; c) **lexico-gramaticale** (coincid sunete din radical şi sunetele desinenţei gramaticale): spumii/lumii.

După **gradul de armonie**, rima este: a) **săracă** (începe cu ultima vocală accentuată din cuvânt): mie/ştie;

Şi mult mai frumoasă!»
Domnu-i asculta
Şi pe gânduri sta.
Apoi poruncea
Schelele să strice,
Scări să le ridice,
Iar pe cei zidari
Zece meşteri mari,
Să mi-i părăsească
Ca să putrezească
Colo pe grindiş,
Sus pe-acoperiş.
Meşterii gândia
Şi ei îşi făcea
Aripi zburătoare
De şindrile uşoare.
Apoi le-ntindea
Şi-n văzduh săria,
Dar pe loc cădea
Şi unde pica
Trupu-şi despica.
Iar bietul Manoli,
Meşterul Manoli,
Când se încerca
De-a se arunca,
Iată c-auzia
Din zid că eşia
Un glas năduşit,
Un glas mult iubit,
Care greu gemea
Şi mereu zicea:
«Manoli, Manoli,
Meştere Manoli!
Zidul rău mă strânge
Ţâţişoara-mi plânge,
Copilaşu-mi frânge
Viaţa mi se stinge!»
Cum o auzia
Manea se perdea.
Ochi-i se-nvelea,
Lumea se-ntorcea,
Norii se-nvârtia,
Şi de pe grindiş,
De pe acoperiş,
Mort bietul cădea!
Iar unde cădea
Ce se mai făcea?
O fântână lină
Cu apă puţină
Cu apă sărată
Cu lacrimi udată!



Valentin Tănase, *Pygmalion*

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului în clasă

- Prezentați momentele subiectului baladei legendare, corespunzătoare celor cinci părți ale acesteia; corelați-le cu sugestivele imagini picturale aferente „Reperelor de interpretare".
- Comentați (cu ajutorul unui dicționar mitologic) circulația motivului jertfei pentru creație și a riturilor sacrificiale legate de înălțarea unui edificiu, atât în spațiul sud-est european, cât și în cel românesc, unde semnificația mitului a fost schimbată.
- Realizați o dezbatere literară cu tema: „Negru-Vodă — continuator al efortului uman de a edifica monumente civilizatoare, sau erou individualist, ctitorind din orgoliu nemăsurat și din ambiția perpetuării renumelui său în timp?"
- Organizați o dezbatere literară cu tema: „Personajul colectiv al meșterilor se disociază de Manole: din ignoranță, din incapacitatea de a face o jertfă personală sau din pricina trădării cuvântului dat și a lașității omenești în fața unei decizii capitale?"
- Interpretați prezența simetrică a unei morți ritualice (sacrificiale) atât în *Miorița*, cât și în *Monastirea Argeșului*, opere fundamentale pentru gândirea mito-poetică românească.

Repere de interpretare

Baladele populare nu sunt numai evocări de fapte eroice învesmântate într-o aură legendară, ci ele dezvăluie o concepție specific românească despre viața terestră și cea cosmică, despre rostul și destinul uman, despre artă. Înțelepciunea ciobanului și cea a meșterului constructor depășesc limitele unei înțelegeri de rând a lucrurilor și merg către esențe, spre ceea ce înnobilează, dă sens și finalitate acțiunilor omenești, întemeind viața pe ideea jertfei de sine, care **purifică** și **edifică** totodată. Cele două personaje mitice din cele mai cunoscute și răspândite balade românești oficiază **rituri sacrificiale**, care fie că le permit integrarea în ritmurile firii eterne, fie că le asigură dăinuirea operei de artă realizate cu atâta chin și suferință.

Precum *Miorița*, balada cu subiect legendar *Monastirea Argeșului* sugerează **raporturile dintre existență și artă, libertate și necesitate, dintre viață și moarte.** Vechimea baladei este de câteva secole, referindu-se la întemeietorul Țării Românești, care — potrivit tradiției — descălecase în acest teritoriu venind din Țara Făgărașului, la mijlocul secolului al XIV-lea. Numele său istoric a rămas învăluit în negura veacurilor, personajul legendar identificându-se după apelativul „Negru-Vodă"; nici numele arhitectului nu este reprodus în conformitate cu realitatea istorică, însă tradiția folclorică i-a atribuit lui Manole construirea mărețului edificiu bisericesc de la Curtea de Argeș.

Personalitatea lui Negru-Vodă este complexă și poate fi interpretată într-o manieră dihotomică. El se deplasează, însoțit de o suită formată din arhitectul

b) **suficientă** (compusă din două sunete) sau **bună** (compusă din trei sunete); c) **bogată** (coincid și consoanele dinaintea ultimei vocale accentuate): cutremuri/vremuri; d) **leonină** (coincid silabele dinaintea ultimei vocale accentuate), fiind numită și **superfluă** sau **dublă**, căci presupune omofonia a două silabe întregi: lucitoare/orbitoare.

După **precizia armoniei**, rimele pot fi: a) **propriu-zise**; b) **asonante** (sunetele care urmează ultimei vocale accentuate sunt asemănătoare, dar nu identice): când/cânt.

După accent, rimele sunt **simple** și **complexe**; rimele simple se împart în: **masculine** (rimează cuvinte cu un singur accent principal, pe ultima silabă: dus/apus) și **feminine** (rimează cuvinte cu accentul principal asupra penultimei silabe: visează/cutează). Așadar, după gen, cea masculină este **iambică** și **monosilabică**, iar cea feminină este **trohaică** și **bisilabică**. La cuvintele cu rime complexe coincid atât silabele cu accent principal, cât și silabele cu accent secundar: catârgele/lârgele.

Conform **clasificării semantice**, rima poate fi: a) **internă** (sau interioară) — cuvântul dinaintea cezurii rimează cu cel de la sfârșitul versului: „Uite fragi, ție dragi" (I. Barbu); b) **identică, redublată** sau **obsesivă**: „Când te doresc eu cânt/ încet-încet,/ Plec-capul la pământ încet-încet"; c) **echivocă** — cuvintele omofone au sensuri diferite: leagăn/leagă-n; d) **rară**: „alun/ Malcatun" (M. Eminescu); e) **compusă**: „Correggio/ înțelege-o" (M. Eminescu); f) **aproximativă** — la sfârșitul cuvintelor care rimează, consoanele dure alternează cu cele palatalizate: brazi/ talaz.

După poziția sa în strofă, rima poate fi: a) **monorimă** (rimă continuă) ori grupată — același tip de rimă la mai mult de două versuri succesive (a a a), frecventă în lirica populară și în baladele culte care imită rimele folclorice; b) **împerecheată** (a a b b);

Scanned with OKEN Scanner

c) **încrucișată** (a b a b); d) **îmbrățișată** (a b b a); e) **înlănțuită** (a b a) f) **mixtă** (sau **variată**) — îmbinând versuri rimate în mod diferit în același text literar; g) **semirima** — constă în producerea rimei tot la al doilea vers (x a x a): „Pe aceeași ulicioară/ Bate luna la ferești,/ Numai tu de după gratii/ Vecinic nu te mai **iveşti**."

(M. Eminescu)

Chiasmul
Figură de construcție

● Din fr. **chiasme**, gr. **chiasmos** — „încrucișare".

Constă în încrucișarea înțelesurilor unor cuvinte sau în gruparea simetrică a mesajelor acestora. Această figură retorică este alcătuită dintr-o dublă antiteză (după schema: a b b a):
[Meșterii] „Tremura lucrând/ Lucra tremurând."

(***Monastirea Argeșului***);

„Era pe când nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e."

(M. Eminescu)

„Viu printre morți, sunt
un mort printre vii."

(I. Vinea)

„Eu veneam de sus, tu veneai de jos,/ Tu soseai din vieți, eu veneam din morți."

(T. Arghezi)

Manole și „nouă meșteri mari, calfe și zidari", să găsească, „pe un mal frumos" al Argeșului, un amplasament potrivit țelurilor sale constructive. Dar el nu caută un spațiu pitoresc, ci un loc anume, marcat de „un zid părăsit și neisprăvit", dovadă a abandonării unui proiect edilitar înaintea sa. Vodă îl găsește cu ajutorul unui „ciobănaș", care-l avertizează că este un teritoriu nefast, pe care nici iarba nu crește și în preajma căruia câinii păzitori ai turmelor „latr-a pustiu și urlă-a morțiu". În mentalitatea arhaică, un loc neprielnic construcției omenești este considerat ca bântuit de duhuri rele, marcat cu pietre de hotar și ocolit de oameni. Însă Domnul „se-nveselește" la auzul veștii și ignoră consecințele nefaste ale demersului încăpățânat de a izbândi acolo unde alții dăduseră greș.

Exegeții textului folcloric au văzut în Negru-Vodă fie un **continuator**, făcând legătura peste timp între generațiile de constructori și resacralizând un topos blestemat (redat, astfel, circuitului de valori omenești), fie un **inițiator trufaș**, care vrea cu orice preț să devină ctitorul unui edificiu unic, atât prin modul nemaiauzit în care a fost înălțat, cât și prin desăvârșirea lui artistică. Indiferent de varianta de interpretare aleasă, este limpede că domnitorul voiește ca renumele lui să persiste în timp, legat de cel al unui artist genial, a cărui viață s-a împlinit estetic și s-a încheiat tragic o dată cu ridicarea celebrei biserici, capodoperă a artei medievale românești. Raporturile dintre reprezentantul puterii și artiști sunt cele eterne: voievodul îi stimulează în râvna lor constructivă (amăgindu-i cu perspectiva înnobilării și a răsplătirii lor cu averi uriașe), în mintea lui, însă, sortindu-i pieirii de la început. Îi tratează ca pe niște subordonați, manifestând o atitudine despotică și capricioasă, după caz: fie îi elogiază cu falsă bunăvoință când par să reușească, fie îi amenință că va porunci zidirea lor „de vii, chiar în temelii", când sorții de izbândă constructivă se îndepărtează de ei. Truda lor impresionantă îl lasă nepăsător, ca și sacrificarea ulterioară a soției arhitectului, căci pentru atingerea scopului său unic nici o jertfă străină de el nu este prea mare. Efortul meșterilor, mult timp zadarnic, este sugerat de poetul anonim prin intermediul chiasmului, și se desfășoară în atmosfera tensionată de furia neputincioasă a voievodului: „Tremura lucrând/ Lucra tremurând". La sfârșit, venind să se închine în noul lăcaș de cult, el nu adresează nici o mulțumire meșterilor epuizați de truda lor sisifică și având conștiința apăsată de jerta făcută, în schimb le pune o întrebare capcană, care să le stimuleze orgoliul profesional; auzind răspunsul lor (firesc afirmativ), că pot construi un edificiu „mult mai frumos și mai luminos", fiindcă artistul trebuie mereu să se autodepășească, voievodul decide pierirea acestora, ca să nu împartă cu nimeni gloria de a fi înălțat un monument desăvârșit. El îi aruncă pe meșteri în anonimatul unei morți premature, împiedicând astfel reiterarea performanței lor creatoare, dar conștiința colectivă îl sancționează, așezându-l în locul meritat de **ctitor**, și nu de făptuitor al renumitei biserici de pe malul Argeșului.

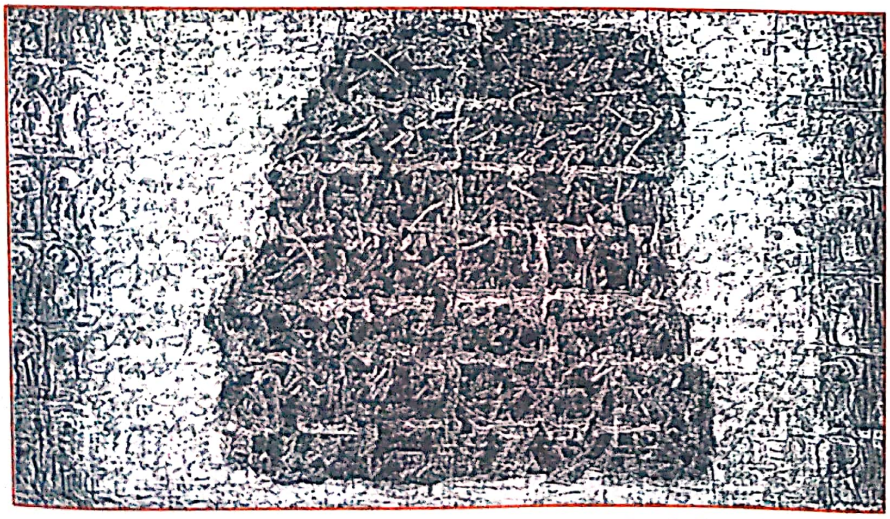
Cei nouă meșteri formează **un personaj colectiv**, care acționează în chip solidar. Nu sunt adevărați creatori, ci numai executanți pricepuți ai planului excepțional imaginat de Manole. Acceptă, temporar, efortul prelungit, nu însă și implicarea ființei lor lăuntrice în elanul constructiv. Precum în cazul lui Negru-Vodă, personalitatea lor se dezvăluie cititorilor într-un mod ambiguu; nu se știe dacă într-adevăr hazardul i-a ocolit (tocmai prin neaderarea lor deplină la realizarea edificiului), socotindu-i niște victime nesemnificative, sau, dimpotrivă, și-au trădat jurământul și pe conducătorul lor, avertizându-și soțiile și surorile să nu se apropie de mănăstire un timp. Cert este că — din lipsă de caracter sau din egoismul instinctului de conservare,

Scanned with OKEN Scanner

tipic omenesc — ei „se înveselesc" la vederea Anei, înțelegând că jertfa nu le va aparține. Mai mult, se desolidarizează în chip laș de arhitectul care-i conduce, refuzând să participe la îndeplinirea acțiunii ritualice și lăsându-l singur pe Manole față în față cu nemilosul destin. Necinstea sau numai lașitatea dovedită o vor plăti cu moartea, eșuând în încercarea de a imita zborul păsărilor cu aripi confecționate din „șindrili ușoare", „despicându-și" trupurile la baza construcției.

Protagonistul baladei legendare este conceput de rapsod ca un **erou dilematic**, obligat să consimtă la un sacrificiu tot atât de mare ca și forța înzestrării lui spirituale, căci despre el se afirmă concis că își domină colaboratorii prin superioritatea talentului său: „Și Manoli, zece,/ Care-i și întrece". Sufletul acestuia va fi sfâșiat între dorința de a înfăptui ceva nemaivăzut („visul de-mplinit"), care torturează imaginația oricărui mare creator, responsabilitatea pentru viața tovarășilor săi de muncă, durerea de a sacrifica ființele pe care le adoră (soția și copilul), teama de umilința nereușitei profesionale și cea firească de moarte, datorată amenințărilor sumbre ale voievodului. Conștient de puterea harului său artistic, Manole își asumă — o dată cu domnitorul — riscul de a înălța monumentul într-un spațiu sterp și ostil inițiativelor omenești. Așadar, orgoliului nesăbuit al celui care își închipuie că poate totul prin bogăție și prin exercițiul fără control al puterii i se adaugă mândria legitimă a omului de geniu care învinge obstacolele prin tăria capacității lui artistice. Dar și puterea laică, și geniul zămislitor de frumos estetic sunt încătușate de forța unei superstiții: în toată zona Balcanilor, a circulat, în vechime, legenda conform căreia există un spirit al locului căruia i se cuvine drept ofrandă o ființă, capabilă să-l îmblânzească și să-l transforme într-un duh protector al viitoarei clădiri. **Tradiția folclorică românească** a modificat sensul legendei, amplificând valoarea sacrificiului uman și dându-i înțelesul pilduitor al unui **mit estetic**: cea care va muri nu poate fi o făptură oarecare, ci ființa cea mai apropiată Meșterului, soția sa, a cărei zidire în favoarea reușitei creației va afecta — în mod direct — și destinul creatorului.

Manole are un vis profetic care îi dezvăluie soluția ritualică a posibilității de a desăvârși în piatră idealul său arhitectural. El comunică revelația onirică discipolilor și jură cu toții să o zidească pe cea dintâi „soțioară ori sorioară" care va ajunge la mănăstire în dimineața următoare. Cinstit și om de onoare, Meșterul își respectă



Aurelia Răzvan Ionescu, *Zidul*

Capitolul al III-lea

Repetiția
Figură de construcție

● Din fr. **répétition**, lat. **repetitio** — „reluare".

Repetiția constă în reluarea aceluiași grup de sunete, sau chiar a unei sintagme întregi, ori a aceleiași relații gramaticale, pentru a întări o idee ori a sublinia un efect artistic. Impresia pe care o produce repetiția se datorează, într-o mare măsură, amplificării **efectului insistenței** față de cel al simetriei. În funcție de nivelul la care se realizează (al sunetelor, al cuvântului, al funcției gramaticale și al topicii), repetiția poate fi: **fonologică** (aliterație, asonanță), **lexicală** (epizeuxis, anaforă, epifora, tautologie etc.) și **gramaticală** (chiasm). Există repetiții **simple, duale, ternare.** O categorie aparte de repetiție este **refrenul**, constând în repetarea, la intervale regulate, a unui vers întreg, a unei propoziții sau chiar a unei fraze. Apare în poezia populară, din care a fost preluat, ulterior, în cea cultă.

Refrenul

● Din fr. **refrain**, lat. **refringere** — „a rupe".

Refrenul își are originea în Antichitatea greacă, în cântecul alternativ al corifeului, al corului, fiind uzitat și în imnuri. Prezența refrenului accentuează o anumită idee și conferă dinamism baladei populare și culte, rondelului și altor specii lirice din curentul simbolist, al cărui ideal estetic favorizează apropierea poeziei de muzică.

Exemple:

„Ziua ninge, noapte ninge, dimineața ninge iară!" (V. Alecsandri)

„Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar/ Decor de doliu funerar.../ Copacii albi, copacii negri."

(G. Bacovia)

Scanned with OKEN Scanner

Dragoş Morărescu, *Ana*

Expresivitatea poetică

● Din fr. **expression**, lat. **expresio**. Expresia defineşte exteriorizarea unei realităţi interioare sau manifestarea, reprezentarea ori semnificarea unui obiect prin altul. În lingvistică, ea constituie o îmbinare de cuvinte care formulează, adesea figurat, o idee. Din punctul de vedere al gramaticii limbii române, expresia are, între elementele care o compun, un grad de sudură semantică inferior locuţiunii. În lingvistica structurală, expresia reprezintă prezenţa sensibilă a **semnificatului** în **semnificant**. În consecinţă, expresia poetică se bazează pe capacitatea semnificantului de a dobândi — prin arta specifică fiecărui scriitor — multiple şi noi semnificări.

B. Croce identifică **intuiţia** cu **expresia artistică**, făcând astfel din aceasta din urmă o condiţie indispensabilă pentru existenţa artei în general şi a poeziei în special.

Expresivitatea (din fr. **expressivité**) este tocmai calitatea unei comunicări de a fi expresivă, de a transmite mesajul nu numai exact, ci şi plastic.

Referitor la o operă literară în versuri, expresivitatea denotă unicitatea stilului poetic al unui autor, noutatea şi inventivitatea imaginarului său poetic, selectarea unui lexic liric anumit, capabil să susţină ideea poetică şi imaginile artistice în aşa fel, încât să-l impresioneze pe cititor şi să-l facă să recunoască **maniera specifică** aparţinând unui mare scriitor.

cuvântul dat, neavertizându-şi soţia, pe care însăşi soarta lui de creator o va alege drept victimă. În zorii zilei, cu sufletul chinuit de presimţiri funeste, el se trezeşte şi se suie pe schele, cercetând drumul care şerpuia către edificiu. Zărind-o de departe pe Ana, care venea să îi aducă cele necesare, el nu aleargă în calea ei, ci imploră forţele naturii să se dezlănţuie.

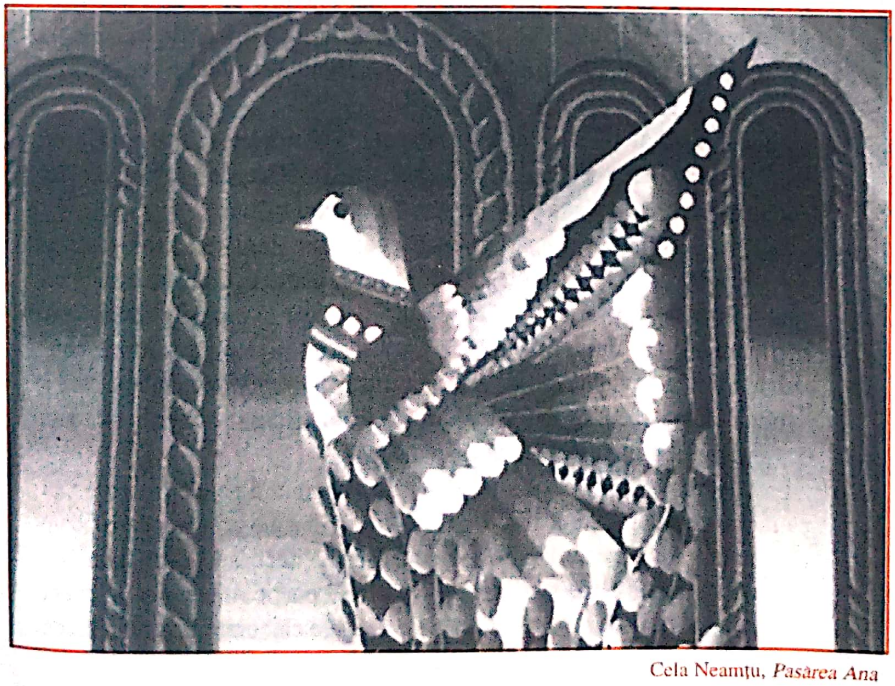
Partea a treia a baladei are un vădit **caracter liric**, căci stihiile — înduioşate de glasul disperat al bărbatului — devin solidare cu iubirea lui şi declanşează, succesiv, „o ploaie cu spume", apoi „un vifor" puternic, care umflă apele, făcându-le să se reverse în puhoaie, rup crengile brazilor şi ale paltinilor, răsturnând hiperbolic chiar şi munţii. Dar uraganul care a modificat formele naturale nu poate s-o împiedice pe credincioasa femeie să-şi atingă ţinta propusă. Constructorul, deznădăjduit, este silit să ducă jertfa la îndeplinire cu mâinile lui şi să provoace supliciul Anei. Poetul popular notează gradat suferinţa eroului care zideşte, o dată cu Ana, propria lui dragoste: „glumea", „ofta", „tăcea", „zidea", „turba" (enumeraţia verbală la imperfect eternizând ideea de chin omenesc). Părăsit de Negru-Vodă pe schelele de pe acoperişul bisericii, Manole va încerca, asemenea legendarului Icar, să se salveze imitând performanţa păsărilor în zbor, însă va eşua, ca şi lucrătorii săi. Din pricina remuşcărilor şi a conştiinţei că este vinovat, lui Manole i se pare că aude mereu gemetele victimei, pe care zidurile mănăstirii le prelungeau într-un ecou sfâşietor. Parcă zidurile însufleţite transmiteau din piatră în piatră lamentaţiile alcătuind bocetul celei ucise, fiindcă a iubit până la capăt. Manole ameţeşte, privirea i se înceţoşează şi iureşul amintirilor insuportabile îl face să cadă de lângă turle. Legenda spune că în locul unde s-a prăbuşit a ţâşnit spontan un izvor, a cărui apă „lină" a dat naştere fântânii lui Manole. **În sens uman**, jertfa l-a doborât pe creator, dar a rămas opera care-i va asigura eternitatea. Ca să confere temeinicie unei construcţii „cum n-a mai fost alta", Meşterul trebuie să îngroape în efortul lui ce are mai scump pe lume şi chiar să îşi ofere viaţa realizării visului său arhitectural. Aşa cum apreciază Tudor Arghezi, „nu se poate viaţă nouă fără jertfă" nici în sensul **procreaţiei** (Ana, fiinţa maternă care consimte la sacrificiul copilului ei), nici în sensul **creaţiei** (Manole, artistul de geniu zămislitor de frumos, care renunţă la tot ca să triumfe visul estetic).

Scanned with OKEN Scanner

Personajul luminos şi exemplar al baladei rămâne Ana, cea care, deşi tânără, frumoasă „ca floarea câmpului", iubind un bărbat dotat cu un har excepţional şi pregătindu-se să nască rodul dragostei lor, va primi cu împăcare semnul destinului. Sentimentul trăit este atât de puternic, încât nu-l pot învinge nici forţele naturale reunite împotriva ei: biciuită de vânt şi udată de ploaie, femeia nu şovăie înspre destinaţia ce-i va deveni fatală. La început a crezut în cuvintele liniştitoare ale bărbatului, că gestul zidirii este numai un joc. Însă, când zidul se înalţă ameninţător şi ea priveşte la chipul omului iubit, desfigurat de suferinţă şi iluminat ca în transă, înţelege că jocul ritualic se va sfârşi cu moartea ei.

Cei ce au comentat textul baladesc vorbind despre abnegaţia naivă a Anei, fără conştiinţa anticipativă a dispariţiei sale, comit o judecată falsă şi o nedreptate faţă de eroină. Stările sufleteşti paroxistice prin care trece Manole, oglindite fidel pe figura lui, şi zbuciumul său impresionant îi subliniază Anei importanţa de necontestat a reuşitei lui profesionale, în absenţa căreia viaţa omului de lângă ea nu se justifică. Înzestrată cu inteligenţă, cu un suflet superior şi cu generozitatea femeii îndrăgostite, Ana nu se opune hotărârii soţului ei; plânge, încearcă să-l convingă, dar nu se clinteşte din locul menit sacrificiului. Toate darurile oferite de natură acestei femei de excepţie — tinereţea, frumuseţea, întemeierea unui cuplu fericit, calitatea maternă — sunt considerate de ea mai prejos de înălţarea monumentului cu care existenţa lui Manole s-a identificat. Nici voinţa de continuitate sau trufia lui Negru-Vodă, nici satisfacţia artistului de a zămisli lucruri frumoase, nici priceperea lucrătorilor din preajma arhitectului nu ar fi împlinit minunea, fără **jertfa benevolă a Anei**. Când înţelege că mormântul ei va fi îmbrăcat în haina de piatră a zidurilor reci, se jeluieşte discret că părăseşte atât de timpuriu viaţa, pentru care se simţea făcută.

Prin enumeraţia diminutivală, concepută să evidenţieze un crescendo al suferinţei, rapsodul sugerează creşterea implacabilă a zidului ucigaş care îi acoperă



Cela Neamţu, *Pasărea Ana*

Capitolul al III-lea

Aliteraţia
Figură de sunet

● Din fr. **allitération**, lat. medie — **alliteratio**.

Noţiune introdusă de umanistul italian Pontanus (sec. al XV-lea); este procedeul fonetic prin care, în acelaşi vers (sau în aceeaşi propoziţie ori frază), mai multe cuvinte debutează cu aceleaşi sunete (grup de sunete), având un efect eufonic imitativ şi expresiv: „Prin vulturi vântul viu vuia." (G. Coşbuc); „Adormind de armonia/ Codrului bătut de gânduri..." (M. Eminescu).

Ca figură a sonorităţii armonice, ea „pictează" sunetul, împodobind versul cu sugestii muzicale. Evocând repetiţia de sunete identice, aliteraţia poate sugera reluarea unor mişcări sufleteşti sau chiar a unor tendinţe psihice devenite obsedante (în lirica simbolistă — la Al. Macedonski, G. Bacovia, I. Minulescu).

Şabloanele

Sunt modele gramaticale prestabilite. În stilul artistic, şabloanele apar îndeosebi în lirica şi în proza populară, uneori şi în cea cultă, şi constau în repetarea stereotipă a unor sintagme fixe, precum refrenele în doine şi în balade, formulele iniţiale, mediane şi finale din basme: „frunză verde", „foaie verde", „Pe Argeş în jos/ Pe-un mal frumos", „Şi Manoli, zece,/ Care-i şi întrece", „A fost odată ca niciodată...", „Am încălecat pe-o şa şi v-am spus povestea aşa".

Scanned with OKEN Scanner

Dicționar

Apoteoză — (în Antichitatea greco-romană) solemnitate, festivitate prin care un împărat era zeificat; figurat — preamărire, slăvire, glorificare.

Imolare — jertfire, ucidere ritualică (de la vb. imola — a jertfi, a ucide, a măcelări).

Panteism — concepție filozofică monistă, care identifică divinitatea cu întreaga natură.

„gleznișoarele" până la „ochișori", luându-i lumina soarelui și aerul proaspăt, înecându-i respirația.

Ea este perechea lui Manole în dragoste, egală lui în privința forței morale, dar superioară bărbatului prin devotamentul sublim și prin dublul sacrificiu la care a consimțit (al ei și al copilului pe care îl purta în trup). Procreația i se pare femeii deosebite mai puțin semnificativă decât creația și, de aceea, **măreața înfăptuire aparține cuplului lor.**

Pentru artist, mai presus de iubire, de familie, de perpetuarea numelui prin urmași, se află idealul propus și munca istovitoare prin care îl va duce la capăt. Omul de excepție este obsedat să înfăptuiască o operă durabilă înainte de a se pierde în infinit, să lase un semn memorabil al trecerii lui pe pământ. Timpul nu poate fi înfrânt decât prin opera de artă, a cărei perfecțiune și bogăție de înțelesuri rămân modele perene în judecata valorică a omenirii.

Tablou votiv: Mănăstirea Curtea de Argeș, Neagoe Basarab, Milița Despina și copiii

Exerciții de redactare și compoziții

- „Negru-Vodă și Meșterul Manole conturează relațiile dintre reprezentantul puterii și omul de artă din toate timpurile"; structurați o compoziție liberă pe această temă, oricând de actualitate.
- „Edificarea bisericii Curtea de Argeș — între istoria și legenda transpuse în fapt literar"; elaborați un eseu nestructurat pe tema indicată.
- Monumentul de artă eternă — ctitorie ambivalentă a geniului bărbătesc și a devoțiunii feminine; alcătuiți o compoziție liberă despre semnificația cuplului ideal (Manole – Ana); folosiți și sugestiile tablourilor reproduse în manual.
- Realizați un „proces" literar (corelând textul folcloric cu drama expresionistă, pe aceeași temă, a lui Lucian Blaga), în care să dezbateți dilema moral-estetică: Sunt compatibile viața, arta, morala creștină și cea laică cu ideea jertfei pentru creația spirituală?
- Citiți capitolul al V-lea („Meșterul Manole și Monastirea Argeșului") din studiul comparatist *De la Zalmoxis la Genghis-Han* de Mircea Eliade; elaborați un eseu structurat pe baza următoarelor citate:

a) „... Motivul mitic al unei «nașteri» provocate prin imolare se regăsește în nenumărate contexte: nu numai Cosmosul ia naștere în urma imolării unei ființe primordiale și din propria sa substanță, dar și plantele alimentare, rasele umane sau diferitele clase sociale. [...] La nivelul riturilor de construcție, ființa imolată regăsește un nou corp; este chiar locuința pe care a «animat-o», a făcut-o deci durabilă prin moartea sa violentă. În toate aceste mituri, moartea violentă este creatoare...";

b) „... Este semnificativ că aceste două creații ale geniului poetic românesc au ca motiv dramatic o «moarte violentă» cu seninătate acceptată. Se poate discuta la infinit dacă această concepție derivă direct sau nu din faimoasa bucurie de a muri a geților. Fapt e că folclorul poetic românesc n-a reușit niciodată să depășească aceste două capodopere elaborate în jurul ideii de moarte creatoare și moarte senin acceptată."

Bibliografie

- Ion Taloș, ***Meșterul Manole***, Editura Minerva, București, 1973.
- Adrian Fochi, ***Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești***, Editura Academiei Române, București, 1975.
- Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, ***Folclor literar românesc***, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al IV-lea

Poezia

Lirica de la 1848

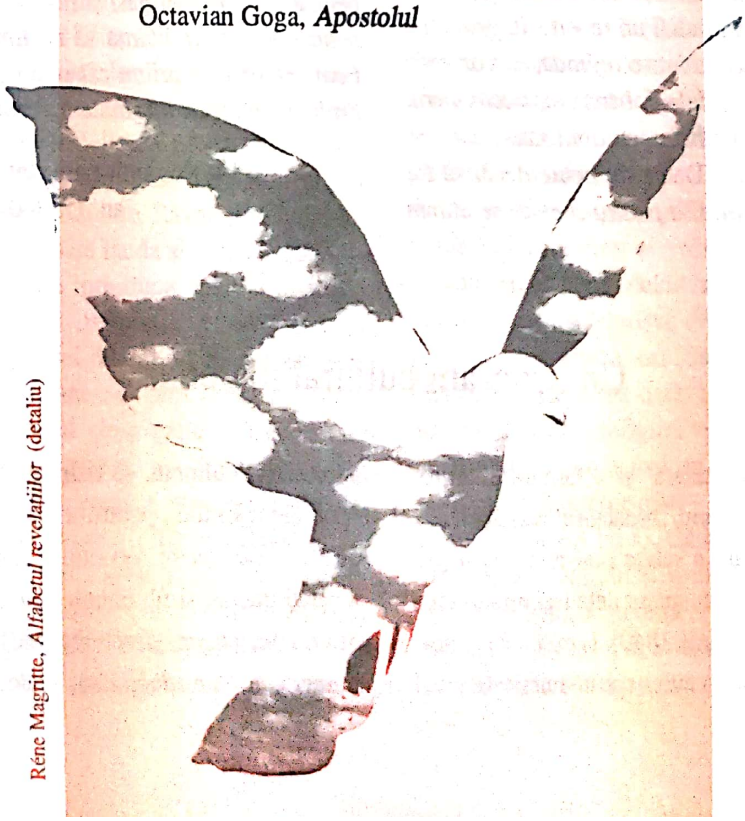
Grigore Alexandrescu, ***Umbra lui Mircea. La Cozia, Dreptatea leului***
Vasile Alecsandri, ***Malul Siretului, Viscolul***

Mihai Eminescu

Epigonii, Sonete, Revedere, Scrisoarea I, Luceafărul, Glossă, Odă — în metru antic, Rugăciunea unui dac

Prelungiri ale romantismului şi ale clasicismului

George Coşbuc, ***Moartea lui Fulger***
Octavian Goga, ***Apostolul***



Réne Magritte, *Alfabetul revelaţiilor* (detaliu)

Scanned with OKEN Scanner

Epoci și ideologii literare

Introducţie la „Dacia literară”

„Cele mai bune foi ce avem astăzi sunt: Curierul românesc, *subt redacţia d. I. Eliad,* Foaia inimii *a d. Bariţ şi* Albina românească, *carea, în anul acesta mai ales, a dobândit îmbunătăţiri simţitoare. Însă, afară de politică [ştiri administrative, informaţii], care le ia mai mult de jumătate din coloanele lor, tustrele au mai mult sau mai puţin o coloră locală.* Albina *este prea moldovenească,* Curierul, *cu dreptate poate, nu prea ne bagă în seamă,* Foaia inimii, *din pricina unor greutăţi deosăbite, nu este în putinţă de a avea împărtăşire de înaintirile intelectuale ce se fac în ambele principaturi. O foaie dar carea, părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura naţională, o foaie carea, făcând abstracţie de loc, ar fi numai o foaie românească, şi prin urmare s-ar îndeletnici cu producţiile româneşti, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune, această foaie, zic, ar împlini o mare lipsă în literatura noastră. O asemenea foaie ne vom sili ca să fie* Dacia literară *[...].* Dacia, *afară de compunerile originale a redacţiei şi a conlucrătorilor săi, va primi, în coloanele sale, cele mai bune scrieri originale ce va găsi în deosebitele jurnaluri româneşti. Aşadar, foaia noastră va fi un repertoriu general a literaturei româneşti, în carele, ca într-o oglindă, se vor vedé scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni, fieştecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său.*

Urmând unui asemine plan, Dacia *nu poate decât să fie bine primită de publicul cetitor. Cât pentru ceea ce se atinge de datoriile redacţiei, noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi tablă de legi, şi scandalul, o urâciune izgonită. Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmaşi a arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecăţile noastre literare. Iubitori a păcei, nu vom priimi nici în foaia noastră discuţii ce ar putè să se schimbe în vrajbe. Literatura are trebuinţă de unire, iar nu de dizbinare. [...] În sfârşit, ţălul nostru este realizaţia dorinţii ca* ***românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi*** *(s.n.).*

Dorul imitaţiei s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul naţional. Această manie este mai ales covârşitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de subt teasc cărţi în limba românească. Dar ce folos! Că sunt numai traducţii din alte limbi, şi încă şi acele de-ar fi bune. ***Traducţiile însă nu fac o literatură*** *(s.n.). Noi vom prigoni cât vom putè această manie ucigătoare a gustului original, însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi. Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţeri sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice pentru ca să putem găsi şi noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii. Foaia noastră va priimi cât se poate mai rar traduceri din alte limbi, compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele."*

M. Kogălniceanu, ***Introducţie*** *la „Dacia literară”*, an. I, 1840, tom. I, ianuarie–februarie

Un program cultural naţional

Importanţa revistei „Dacia literară” şi a faimoasei *Introducţii* scrise de Mihail Kogălniceanu, „redactorul răspunzător”, nu poate fi corect măsurată fără a schiţa mai întâi contextul istoric, politic şi cultural în care au apărut cele trei numere ale revistei ieşene (între ianuarie şi iunie 1840). La acea dată, unitatea naţională era încă un ideal şi câteva spirite luminate, mari îndrumători culturali, se risipeau în multiple activităţi şi domenii ale spiritului, pentru a construi instituţiile culturale ale societăţii lor (teatre, reviste şi tipografii, şcoli şi academii, societăţi literare şi filarmonice etc.) şi, prin ele, **conştiinţa de sine a unui popor**, „fracturat” încă de istorie. Kogălniceanu enumeră, în *Introducţia* sa, „cele mai bune foi” ale acelui

Scanned with OKEN Scanner

moment, menționând „Curierul românesc" de la București (primul ziar în limba română cu apariție îndelungată, scos de I. Heliade-Rădulescu, începând din 1829), „Foaie pentru minte, inimă și literatură" (suplimentul literar al „Gazetei de Transilvania", ce apărea, sub conducerea lui G. Bariț, din 1838) și „Albina românească" de la Iași (apărută în 1829 și condusă de Gheorghe Asachi). În sensul **armonizării** acestor eforturi nobile, dar oarecum disparate, al înscrierii lor pe o **direcție** comună, Kogălniceanu sugerează, implicit, că forțele unui neam nu ar trebui consumate, divergent, pe variile direcții ale regionalismelor firești.

Ceea ce își propune, explicit, să facă noua revistă literară este exact reunirea tuturor acestor forțe dispersate, coagularea lor într-un set de principii comune și, în primul rând, mizând pe **valoarea națională**. Numele revistei este simbolic: **Dacia** este acel **întreg**, acel vechi spațiu istoric „spart" acum în mai multe bucăți și pe care îndrumătorii culturali din Principate și din Ardeal ar trebui, prin eforturile lor convergente, să-l recompună. Termeni ca „național", „român" și derivatele lor revin, de aceea, frecvent în frazele lui M. Kogălniceanu. „Dacia literară" își propune să fie „un repertoriu general al literaturei românești", fixând astfel diversitatea regională într-o unitate națională. „În sfârșit, țălul nostru este realizația dorinții ca *românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți*", subliniază (inclusiv grafic) redactorul „Daciei literare". Și, într-adevăr, obiectivul major al revistei ieșene va fi identificat corect și salutat cu entuziasm de la București, de către Ion Heliade-Rădulescu, în „Curierul românesc" (27 martie 1840): „Nu putem decât a ne bucura, împreună cu toată națiia, despre dobândirea unei asemenea averi literare. Printr-însa vedem acum curat că am avut și avem toți românii aceeași limbă pe care mulți din munteni, moldavi și ungureni au vrut s-o facă fășii și s-o împărțească în atâtea fășii mai câte și sate. Râvna și planul d-lui Kogălniceanu este vrednic de toată lauda și recunoștința".

Planul lui M. Kogălniceanu introduce, însă, în discuția publică și un element aproape „revoluționar" pentru acea epocă. La numai douăzeci și trei de ani, el își construiește demersul cultural pe axa unui anume **spirit critic**, ce lipsea aproape cu desăvârșire epocii și chiar gândirii figurilor ei remarcabile. Heliade însuși scrisese, cu numai trei ani înainte: „Nu e vremea de critică, copii, e vremea de scris, și scriți cât veți putea și cum veți putea!" (*Asupra traducției lui Omer*, 1837). Spre deosebire de el și de mulți alții (inclusiv Alecu Russo, care abia după Revoluția de la 1848 se va ralia acestei poziții critice), Kogălniceanu vorbește despre „critica noastră", și încă una „nepărtinitoare": „vom critica cartea, iar nu persoana". Principii fundamentale, după criteriul cărora se măsoară, de fapt, vârsta, **maturitatea** unei culturi. Tânărul Kogălniceanu își depășește cu mult epoca, anunțând și prefigurând lupta pentru **autonomia esteticului**, dusă de Maiorescu după aproape treizeci de ani. Chiar definind acest spirit critic mai mult în termeni morali, decât strict estetici („noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi tablă de legi"), el este cel dintâi, la noi, care îl susține explicit, implicându-l în programul său cultural și național. Ironizând, apoi, „dorul imitației", acea „manie primejdioasă" care „omoară în noi duhul național", Kogălniceanu va face, fie și în fugă, o **disociere** pe care doar un spirit cu adevărat critic o putea gândi și formula: „[apar] numai traducții din alte limbi, **și încă și acele de-ar fi bune**" (s.n.). Construcția culturală și națională, tânărul „redactor răspunzător" de la „Dacia literară" o vede, așadar, închegată nu doar prin **îndreptățirea istorică** a românilor despărțiți de a se uni, ci și prin **valoarea reală** a contribuțiilor, a rezultatelor activității lor literare și intelectuale. Iar **direcția** acestei activități ar trebui să fie nu alta decât cea a studierii propriei noastre istorii, pentru a „extrage" din ea subiectele și temele unei literaturi adevărate, precum și învățămintele de rigoare. Idealul lui Kogălniceanu este **formarea unei literaturi originale**, crescută din realitățile noastre. Pledoaria nu este atât pentru **localism**, cât pentru **organicism**. Putem face literatură aplecându-ne asupra propriei istorii, pe care ar trebui s-o cunoaștem sau, dacă nu o cunoaștem, să o descoperim și să o cercetăm.

Programul lui Kogălniceanu are trăsături **iluministe**, chiar și cu anumite „corecții" specific naționale ale termenului. „Întrebați dar istoria, și veți ști ce suntem, de unde venim și unde mergem", va scrie el o frază devenită celebră, completând-o totodată, în planul practicii, prin eforturi susținute de a publica pagini și documente referitoare la istoria românească. Reviste și volume ca „Arhiva românească" sau „Letopisețele Țării Moldovei" concretizează perfect doctrina sa organicistă și istoristă, după cum, în mod simetric, reviste precum „Propășirea" ori „Steaua Dunării" (în care a fost publicată pentru prima oară, în 1856, *Hora Unirii* a lui Vasile Alecsandri) vor prefigura visata unire a românilor.

Kogălniceanu a fost un om nu numai al vorbei, ci și al faptei, al proiectelor mari — un „mesianic pozitiv", în pregnanta definiție a lui G. Călinescu. „Dacia literară" este, prin *Introducția*, sumarul și spiritul paginilor ei, una dintre contribuțiile semnificative la articularea și dezvoltarea, pe teren literar, a conștiinței de sine a românilor, un buletin de identitate culturală și națională.

Scanned with OKEN Scanner

„E prea bun pentru fabuli veacul în care trăim”

Grigore Alexandrescu

Coordonate ale vieţii şi operei

Născut la Târgovişte, în 1810 (sau în 1812, ori 1814, după alte izvoare), viitorul scriitor aparţine vechii cetăţi de scaun a Ţării Româneşti, ca şi Vasile Cârlova, Ion Heliade–Rădulescu şi familia poeţilor Văcăreşti. Rămas orfan de ambii părinţi la vârsta de numai cincisprezece ani, adolescentul a venit în Bucureşti, învăţând la şcoala dascălului francez Vaillant, avându-i drept colegi pe C.A. Rosetti şi Ion Ghica, iar la Colegiul „Sf. Sava” împrietenindu-se cu Nicolae Bălcescu.

Elevul Grigore Alexandrescu se remarcă prin stăpânirea perfectă a limbilor elină şi franceză, având o memorie fenomenală şi un talent remarcabil de recitator.

Umbra lui Mircea. La Cozia

Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;
Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,
Ş-ale valurilor mândre generaţii spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadenţă îl izbesc.

Dintr-o peşteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară:
De pe muche, de pe stâncă, chipuri negre se cobor;
Muşchiul zidului se mişcă... pântre iarbă să strecoară
O suflare, care trece ca prin vine un fior.

Este ceasul nălucirei: un mormânt se dezvăleşte,
O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc
Iese... vine către ţărmuri... stă... în preajma ei priveşte...
Râul înapoi se trage... munţii vârful îşi clătesc.

Ascultaţi...! marea fantomă face semn... dă o poruncă...
Oştiri, taberi fără număr împrejuru-i înviez...
Glasul ei se-ntinde, creşte, repetat din stâncă-n stâncă,
Transilvania-l aude, ungurii se înarmez.

Oltule, care-ai fost martur vitejiilor trecute
Şi puternici legioane p-a ta margine-ai privit,
Virtuţi mari, fapte cumplite îţi sunt ţie cunoscute,
Cine oar’ poate să fie omul care te-a-ngrozit?

Este el, cum îl arată sabia lui şi armura,
Cavaler de ai credinţei, sau al Tibrului stăpân,
Traian, cinste a Romei ce se luptă cu Natura,
Uriaş e al Daciei, sau e Mircea cel Bătrân?

Scanned with OKEN Scanner

Mircea! Îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează.
Acest sunet, acest nume valurile-l priimesc;
Unul altuia îl spune; Dunărea se-nştiinţează,
Şi-ale ei spumate unde către mare îl pornesc.

Sărutare, umbră veche! Priimeşte-nchinăciune
De la fiii României care tu o ai cinstit:
Noi venim mirarea noastră în mormântu-ţi a depune;
Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrănit.

Râvna-ţi fu neobosită, îndelung-a ta silinţă:
Până l-adânci bătrâneţe pe români îmbărbătaşi;
Însă, vai! n-a iertat soarta să-ncununi a ta dorinţă,
Şi-al tău nume moştenire libertăţii să îl laşi.

Dar cu slabele-ţi mijloace faptele-ţi sunt de mirare:
Pricina, nu rezultatul, laude ţi-a câştigat:
Întreprinderea-ţi fu dreaptă, a fost nobilă şi mare,
De aceea al tău nume va fi scump şi nepătat,

În acel locaş de piatră, drum ce duce la vecie,
Unde tu te gândeşti poate la norodul ce-ai iubit,
Câtă ai simţit plăcere când a lui Mihai soţie
A venit să-ţi povestească fapte ce l-a strălucit!

Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură
Ce un uriaş odată în războaie a purtat;
Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,
Ne-ndoim dac-aşa oameni întru adevăr au stat.

.....

Au trecut vremile-acelea, vremi de fapte strălucite,
Însă triste şi amare; legi, năravuri se-ndulcesc;
Prin ştiinţe şi prin arte naţiile înfrăţite
În gândire şi în pace drumul slavei îl găsesc.

Căci războiul e bici groaznec, care moartea îl iubeşte,
Şi ai lui sângeraţi dafini naţiile îi plătesc;
E a cerului urgie, este foc care topeşte
Crângurile înflorite, şi pădurile ce-l hrănesc.

.....

Dar a nopţei neagră mantă peste dealuri se lăţeşte,
La apus se adun norii, se întind ca un veşmânt;
Peste unde şi-n tărie întunerecul domneşte;
Tot e groază şi tăcere... umbra intră în mormânt.

Lumea e în aşteptare... turnurile cele-nalte
Ca fantome de mari veacuri pe eroii lor jălesc;
Şi-ale valurilor mândre generaţii spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadenţă îl izbesc.

Debutul lui literar s-a produs în „Curierul românesc", cu poezia ***Miezul nopţei***, sub patronajul spiritual al lui I. Heliade–Rădulescu.

Totodată, a tradus fabule din creaţia lui Florian şi versuri din opera romanticului francez A. de Lamartine şi a celui englez, G. G. Byron. A participat la pregătirea Revoluţiei de la 1848, scriind celebrul poem ***Anul 1840***, publicat în „Dacia literară".

În dorinţa de a cunoaşte locurile şi monumentele istorice ale patriei, face o călătorie în vara anului 1842, împreună cu Ion Ghica, pe valea Oltului şi în Oltenia subcarpatică. Roadele artistice ale itinerarului au fost ***Memorialul de călătorie*** (în proză descriptivă) şi capodoperele liricii sale: ***Umbra lui Mircea. La Cozia, Răsăritul lunei. La Tismana*** şi ***Mormintele. La Drăgăşani***. În ediţii succesive, şi-a publicat creaţia lirică, culminând cu antologia din 1863, intitulată ***Meditaţii, elegii, epistole, satire şi fabule***.

Titlul volumului evidenţiază, astfel, principalele **specii romantice** şi **clasice** cultivate de către poet.

Deschizător de drumuri artistice, inovator stilistic şi prozodic, îmbinând fantezia romanticilor cu rigoarea clasicistă, Grigore Alexandrescu rămâne unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai **lirismului preeminescian**. În 1870, în ***Epigonii***, Eminescu îi va realiza un veritabil portret în stil byronian, romantic: „Şi ca Byron treaz de vântul cel sălbatic al durerii,/ Palid stinge - Alexandrescu sânta candelă-a sperării,/ Descifrând eternitatea din ruina unui an..."

Scanned with OKEN Scanner

Liricul

● Din fr. **lyrique**, derivat din fr. **lyre**; lat., gr. **lyra** — „liră".

Liricul este genul literar caracterizat prin modalitatea directă a comunicării. Grecii considerau drept lirice poemele cântate cu acompaniamentul lirei. Cele mai vechi poezii lirice cunoscute sunt egiptene și datează din 2600 î. Hr. Textele din piramide sunt exemple de compoziții funerare (asemănătoare elegiilor), cântece de laudă adusă regelui (un gen de ode), imnuri și invocații către zei. Se cuvin remarcate poemele ebraice de iubire din ***Cântarea Cântărilor*** și cele religioase din ***Psalmi***. În epoca antică, o contribuție remarcabilă la dezvoltarea liricii a aparținut literaturii grecești prin **imn, odă, elegie, iamb** care, uneori, dincolo de acompaniamentul lirei, erau psalmodiate și însoțite de un dans. Platon, în dialogurile intitulate ***Legile și Republica (Statul)***, împarte creațiile poetice în trei categorii, dintre care una se constituia în „genul expozitiv", unde poetul comunică direct conținutul liric. Specia ilustrativă era ditirambul, imn de laudă în cinstea lui Dionysos, formă specifică genului ca atare. Sofocle (ocazional), Pindar, Sapphō, Anacreon, Alceu au ilustrat genul liric. Poeții latini au fost mai subiectivi și au uzitat frecvent forma lirică autobiografică (confesivă): Catul, Tibul, Properțiu, Ovidiu, Vergiliu, Marțial. În secolul al XVI-lea, în Italia, Bernardino Daniello subordonează genului liric majoritatea speciilor dezvoltate mai târziu. Lui Torquato Tasso i se datorează izolarea teoretică a elementului verbal al poeziei lirice de cel muzical. Boileau, fără a folosi, explicit, termenul de lirică — în ***Arta poetică*** — totuși comentează specii ale genului ca atare: **idila, elegia, oda, sonetul, rondoul, madrigalul**.

Un secol mai târziu, genul liric este recunoscut de mișcarea literară „Sturm und Drang", inițiată de Herder.

Abordarea textului în clasă

- Identificați elementele romantice (elegiace) și pe cele reflexive (aparținând meditației) din poemul propus spre a fi studiat.
- Analizați stilistic și prozodic prima și ultima strofă din poem, demonstrând perfecta concordanță între ideile susținute de autor și armoniile imitative care le potențează, Gr. Alexandrescu apropiind poezia de muzică.
- Citiți integral fragmentul descriptiv din „Memorialul de călătorie" al scriitorului, dedicat mănăstirii Cozia, și apreciați plasticitatea imaginilor înfățișate cu sensibilitate și mare putere evocatoare atât în proza, cât și în poezia sa.

Repere de interpretare

În prefața la ediția de *Poezii* din 1847, autorul susține o pledoarie estetică pentru rolul social și moral al artei. „Eu sunt din numărul acelora care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte simțăminte frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale". Privite în ansamblu, poezia și proza scriitorului își vădesc tripla lor caracteristică: **meditativă, elegiacă** și **satirică**. Paul Cornea, remarcând coexistența celor două curente literare în opera lui Gr. Alexandrescu, afirmă despre el că „e un romantic printre clasici și un clasic printre romantici". Motivele romantice sunt frecvente în elegiile și în meditațiile, în care se resimt influențele liricii lui A. de Lamartine, a lui E. Young și a lui G.G. Byron. Vizitând mănăstirea Cozia, ctitorie a lui Mircea cel Bătrân, scriitorul–călător a fost impresionat de solitudinea măreață a lăcașului bisericesc străjuit de apele Oltului. Iată descrierea artistică din *Memorialul* [său] *de călătorie*: „... numele fondatorului deșteaptă suveniruri mărețe nutrite încă de zgomotul valurilor care udă înaltele ziduri și se închină, în treacăt, țărânii eroilor. De cealaltă parte a râului, un șir de munți, acoperiți de arbori, formează mănăstirii o statornică barieră, care o apără dinspre răsărit și oprește razele soarelui de a tulbura fără timp repaosul părinților. Oltul, în mărețele lui capricii, aici desfășoară cu fală undele sale, aici strecurându-se ca un șarpe printre două stânci, ce se par a se împreuna, ca să-i închidă drumul, își răzbună prin urlete sălbatice de strâmtoarea ce suferă, și, spărgându-se cu furie de pietroasele lor temelii, pare a le amenința că — ajutat de timp — va surpa vreodată culmea și trufia lor". Aceste notații în proză, dovedind o vie sensibilitate imagistică, se regăsesc în prima strofă a poemului, pe care G. Călinescu o aprecia drept genială. În versuri lungi de 15–16 silabe, poetul surprinde vizual și eufonic imaginea mănăstirii în amurg și zgomotul produs de lovirea neîncetată a apelor de zidurile străvechi. Perfecțiunea strofei-refren se datorează muzicalității, prin care Gr. Alexandrescu îi anticipează pe simboliștii români. Tot G. Călinescu susține ideea că poetul de la 1848 „este, înainte de Alexandru Macedonski, dintre aceia care au contribuit la apropierea poeziei de muzică".

Scanned with OKEN Scanner

Realizarea perfectă a armoniilor imitative face din acest poem una dintre capodoperele lirice ale epocii. **Decapentacasilabul** (versul de 15 silabe), folosit înaintea scriitorului de la 1848 de poeții Văcărești, iar ulterior, și de M. Eminescu (în *Memento mori*), are amplitudinea și cadența solemnă necesare liricii meditative. Un procedeu de a obține efecte muzicale îl constituie prelungirea maximă a cezurei, care împarte versul lung în două sau mai multe emistihuri, pentru a susține cadența ideilor și ritmicitatea în recitare. În monografia sa dedicată poetului, G. Călinescu insistă asupra acestui procedeu caracteristic, care armonizează poezia cu muzica: „Dar marile efecte sunt scoase din prelungirea la maxim a cezurei, cu acel efect de eliminație prelungită a aerului pe care îl scoatem la harmonium".

În strofa inițială, poetul surprinde umbrele turnurilor mănăstirii, ce „par culcate" în amurg, deasupra apelor Oltului. Pe măsură ce crepusculul se prelungește în noapte, umbrele cresc, părând să atingă „țărmul dimpotrivă". Întunecarea progresivă a perspectivei este accentuată de liniștea în care se aude zgomotul reluat al valurilor „izbind în cadență" zidurile bisericii. Îmbinând personificarea cu metafora, autorul asociază imaginea valurilor eterne cu „generațiile" de oameni succedate în timp pe pământul românesc.

Cadrului nocturn — **tipic romantic** — i se asociază atmosfera misterioasă ce îl înfiorează pe poet. Enumerația complementelor circumstanțiale de loc („dintr-o peșteră", „din râpă", „de pe muche", „de pe stâncă", „printre iarbă") și a verbelor de mișcare conjugate la **prezentul etern** („iese", „împresoară", „se cobor", „se mișcă", „trece") generează „ceasul nălucirei" propice întâmplărilor miraculoase, când elementele de natură și obiectele încremenite se însuflețesc: își fac apariția chipuri fantomatice, „mușchiul" crescut pe ziduri se înfioară, o „suflare" se face resimțită, un mormânt celebru își deschide porțile. Propozițiile scurte, principale, coordonate prin puncte de suspensie, amplifică emoția încercată de poet la vederea „fantasmei încoronate". Înseși elementele de natură personificate salută cu evlavie apariția voievodală: „Râul înapoi se trage... Munții vârful își clătesc".

Începând cu strofa a patra, Grigore Alexandrescu recurge la invocațiile retorice, caracteristice speciei imnice a odei. Substantivele în vocativ și verbele la imperativ marchează gramatical **adresarea directă** a poetului către elementele invocate. **Întoarcerea graduală în trecut**, reînsuflețind atmosfera de Ev Mediu românesc pe firul evocării artistice, este un alt procedeu specific liricii romantice. Autorul îi îndeamnă pe cititori să contemple „măreața fantomă", care „face semne", „dă porunci" și în jurul căreia își fac apariția armatele și taberele nenumărate. Plastica vizuală

Silvia Togan Porsche, *Valea Oltului*

Gândirea preromantică germană definește liricul ca o modalitate de raportare gnoseologică la realitate. Romantismul a revigorat poezia lirică în întreaga Europă de la începutul secolului al XIX-lea, când își scriu operele în versuri: V. Hugo, A. de Lamartine, A. de Musset, A. de Vigny (în Franța), Pușkin, Lermontov (în Rusia), Wordsworth, Coleridge, J. Keats, Byron, Shelley (în Anglia), Goethe, Schiller, Achim von Arnim (în Germania), V. Alecsandri, Gr. Alexandrescu, urmați apoi de M. Eminescu (în a doua jumătate a aceluiași veac). V. Hugo (în „Prefața" la ***Cromwell***) identifică liricul cu oda. Criticul Sainte-Beuve subsumează categoriei estetice în cauză și alte specii: **meditația, elegia, cântecul**.

Esteticianul B. Croce vede în lirism un atribut al oricărui act de raportare a eului creator la univers, indiferent de forma lui de expresie și în afara oricăror genuri și specii.

Simboliștii interiorizează lirismul, cultivând o poezie a stărilor sufletești nelămurite, transmise pe calea sugestiei, prin folosirea principiului „corespondențelor" între senzații.

Expresionismul transpune în limbaj liric elanuri vitale și apropie universul uman de cosmic, de ilimitat.

Avangardiștii vor să elibereze substanța lirică din zonele inconștientului uman, șocând prin limbajul lor dezinhibat care încalcă toate tabuurile literare.

Eul liric

Sintagma (obținută prin substantivizarea pronumelui personal la persoana întâi singular) desemnează individualitatea creatoare, care nu se confundă cu biografia creatorului. Poezia modernă — începând cu E.A. Poe și A. Rimbaud (care afirma: „eu e altul") și continuând cu P. Valéry, P. Claudel, T.S. Eliot, Ezra Pound — face o distincție tranșantă între „eul poetic"

Scanned with OKEN Scanner

(ori subiectul liric) şi eul „empiric" (psihologic). Acesta din urmă este doar izvorul celui dintâi, care-l depăşeşte în măsura în care poate exprima idei şi trăiri, ce nu sunt cuprinse în existenţa concretă şi nici în subiectivitatea primară a insului creator de valori artistice general valabile.

Ideea poetică

Opoziţia platoniciană între imitatori şi adevăraţii artişti, între cei care mimează actul creator şi cei care se apropie într-adevăr de ideea artistică şi de esenţa fenomenelor din afara şi dinlăuntrul omului constituie punctul de plecare al esteticii ideii poetice. Aceasta s-a cristalizat în cercurile neoplatoniciene ale Renaşterii, mai ales în cercul umanistului Marsilio Ficino din Florenţa. În tratatele renascentiste se formulează estetic principiul ideii poetice. În scrierile teoretice şi literare ale lui T. Tasso, „ideea" reprezintă un absolut transcendent, oglindit de poezie într-un „concetto" („concept"), care instituie o obiectivare a ideii în plan poetic. Adepţii curentului literar numit manierism subiectivează „ideea", pe care ei o consideră o reprezentare interioară („disegno interno"). În romantism este promovată teza unei „poezii filozofice" axate pe concepte poetizate, cunoscute sub numele de „Gedankenlyrik" („lirică de idei"), reprezentată şi la noi, mai târziu, de Panait Cerna. Apar orientări diverse în privinţa ideii poetice — contrare „poeziei filozofice" ori „de concepţie" —, disociind-o de un concept sau de un raţionament transpus în forme lirice şi apropiind-o de intuiţie, de zonele mai profunde (subconştiente) ale eului poetic. Termenul estetic este folosit în teoria şi în critica literară în sensul de centru ideatic de structurare a sensibilităţii creatorului şi a imaginilor artistice într-un text poetic. Titu Maiorescu susţine că nici o idee poetică nu este abstractă, ci devine „o idee emoţională" care îmbracă veşmintele frumosului artistic. Pentru esteticianul Liviu Rusu, sintagma ca atare aparţine sferei „logosului poetic".

Caspar David Friedrich, *Abaţie în stejăriş*

este întărită de sonoritatea glasului voievodal, pe care stâncile îl repetă ca pe un ecou, iar adversarii ţării îl ascultă „tremurând". Înaintea lui Octavian Goga, Grigore Alexandrescu a personificat Oltul, considerându-l un apărător natural al ţării şi „un martor al vitejiilor trecute". Scriitorul îşi imaginează larma oştirilor pe malurile râului şi nerăbdarea luptătorilor de a-şi apăra patria. Apele Oltului au cunoscut atât „faptele cumplite", cât şi virtuţile ostăşeşti ale combatanţilor devotaţi idealului de libertate naţională.

Amplificând emoţia cititorilor săi, autorul întreabă retoric undele râului asupra identităţii omului a cărui măreţie l-a copleşit. Întrebările retorice îi oferă prilejul de a compara figura lui Mircea cel Bătrân cu alte personalităţi istorice, precum Traian sau Decebal. Numele celui mai mare conducător al Ţării Româneşti este bine cunoscut de toate formele naturii: „dealurile", „râurile", „Dunărea" şi chiar „marea". Laolaltă, ele repetă cu recunoştinţă prenumele domnitorului muntean: „Mircea! Îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează!" Poetul romantic se adresează direct eroului medieval cu sintagma „sărutare, umbră veche!", în care primul substantiv este folosit arhaic, cu sensul de „a saluta" (ca în limba latină).

Împreună cu poetul, se închină în faţa domnului toţi fiii României, care îşi exprimă uimirea şi admiraţia faţă de faptele lui de arme. Un alt procedeu romantic constă în exprimarea retorică sub forma maximelor, ce instituie o judecată morală cu valoare generalizatoare: „Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrănit"! Aşadar, timpul, care curge inexorabil şi neantizează acţiunile omeneşti, nu numai că n-a diminuat cu nimic amintirea domnitorului, dar chiar a amplificat-o. În următoarele patru strofe, Gr. Alexandrescu simte nevoia să justifice, printr-o enumeraţie de propoziţii circumstanţiale cauzale, de ce l-a ales tocmai pe Mircea cel Bătrân drept un prototip al conducătorului de altădată. Acesta s-a impus prin efortul lui constant şi „neobosit", prin tenacitate, puterea de a-şi îmbărbăta supuşii în împrejurări critice, cultul libertăţii, rezultatele obţinute cu „slabe mijloace", justeţea războaielor purtate, caracterul său nobil, renumele-i „nepătat", dragostea faţă de „norodul" care şi-a încredinţat soarta în mâinile lui şi prin victoriile strălucite obţinute într-o domnie zbuciumată. Poetul se simte copleşit de măreţia faptelor

Scanned with OKEN Scanner

evocate şi mărturiseşte că acţiunile lui Mircea cel Bătrân au trecut **din realitate în legendă**, părând — în ochii urmaşilor — întreprinderile miraculoase ale unui personaj de basm. Realizările lui sunt atât de uluitoare, încât dau impresia poetului că ţin de domeniul neverosimilului: „Ne-ndoim dac-aşa oameni întru adevăr au stat..."

Evocarea trecutului glorios, întruchipat de figura domnului muntean din veacul al XIV-lea, este susţinută lexical prin numeroase arhaisme fonetice, alături de cuvinte învechite, precum: „se cobor", „îşi clătesc" (îşi clatină), „legioane", „priimesc", „sărutare", „mirarea" (admiraţia), „pricină" (scop), „norod" (popor), „au stat" (au existat).

Anticipându-l pe Eminescu din *Scrisorile...* de mai târziu, Gr. Alexandrescu compară trecutul memorabil cu prezentul, manifestându-şi preţuirea deplină pentru cel dintâi, distanţa temporală dintre ele fiind marcată grafic de un şir de puncte de suspensie. A doua parte a poemului — mai scurtă decât cea dintâi — este o **meditaţie** asupra războiului, apreciat drept un flagel al omenirii, care nu produce decât „sânge" (jertfe) şi „lacrimi" (suferinţă). Dacă vremurile de odinioară au strălucit prin faptele de arme, ele au fost totodată „triste şi amare", prin sacrificiile omeneşti şi prin distrugerile materiale provocate. Spirit progresist, poetul îşi exprimă speranţa că naţiunile, altădată învrăjbite, se pot înfrăţi „prin ştiinţe şi prin arte". Războiul ar trebui înlocuit cu binefacerile păcii, într-o lume civilizată şi cultivată. Succesiunea unor noi propoziţii cauzale dezvăluie consecinţele dramatice ale conflictelor dintre popoare: „Căci războiul e bici groaznic, care moartea îl iubeşte..."

Ultimele două catrene marchează revenirea la solemnitatea tabloului iniţial nocturn, acela în care tăcerea stăpâneşte peste ape şi în cer, iar umbra evocată reintră în mormântul său, lăsând în urmă amintirea unui **moment istoric pilduitor**. Propoziţia „lumea e în aşteptare...", aşezată la iniţiala versurilor, dezvăluie speranţa omenirii şi pe aceea a poetului, **spirit meliorist** (care crede în mai bine), într-un viitor care să nu mai repete atrocităţile trecutului. Turnurile mănăstirii Cozia sunt văzute ca uriaşe siluete fantomatice, simbolizând veacurile care îşi „jălesc" eroii. Trecutul şi prezentul laolaltă — pregătind viitorul — sunt dimensiunile aceluiaşi **timp universal**, marcat de spargerea „cadenţată" a valurilor Oltului de zidurile mândre ale lăcaşului bisericesc.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Realizaţi o compoziţie de sinteză privitoare la tripla caracteristică a poeziei lui Gr. Alexandrescu, de a fi elegiacă, meditativă şi cu accente satirice, îmbinând speciile lirice romantice cu cele clasice.
- Alcătuiţi un eseu nestructurat în care să dezvoltaţi crezul artistic al scriitorului de la 1848: „Eu sunt din numărul acelora care cred că poezia, pe lângă neapărata condiţie de a plăcea, condiţie a existenţei sale, este datoare să exprime trebuinţele societăţii şi să deştepte simţăminte frumoase şi nobile, care înalţă sufletul prin idei morale".
- Concepeţi un eseu nestructurat pe tema: „Figuri memorabile ale istoriei naţionale evocate artistic în opera poeţilor de la 1848: I. Heliade–Rădulescu, Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri şi alţii."

Capitolul al IV-lea

Compoziţia operei lirice şi a celei epice

● Din fr. **composition**, lat. **compositio** — „alcătuire, asamblare".

Compoziţia vizează construcţia unei opere literare, în care unui conţinut ideatic i se ataşează o formă, într-un proces de ordonare a părţilor unui întreg.

În ceea ce priveşte forma artistică, principiile ordonatoare pot fi **unitatea** (coerenţa secvenţelor lirice), **gradaţia** sau **contrastul** acestora.

În procesul de creaţie, compoziţia este, parţial, rezultatul unei elaborări conştiente a scriitorului şi, în parte, rodul intuiţiei sale artistice.

Teoreticienii literari vorbesc despre o compoziţie **exterioară**, în sensul unei construcţii ordonate pe cânturi, strofe, grupaje asimetrice de versuri ori structuri continue, bazate pe tehnica ingambamentului (vezi pag. 283) şi una **interioară** (organizată în jurul unui motiv central ori al unui laitmotiv, ce revine cu o anumită frecvenţă în textul liric), care se află în interdependenţă cu prima.

Compoziţia poate să apară ca organizare succesivă, ori simultană a faptelor (în epica versificată) sau a trăirilor lirice.

Compoziţia — ca organizare succesivă — poate fi **liniară** (cursivă), prezentând faptele în ordinea cronologică a desfăşurării lor (de exemplu, ***Iliada***, ori ***Legendele*** lui V. Alecsandri), sau **dislocată**, cuprinzând şi acţiuni a căror prezentare nu respectă ordinea cronologică, precum în ***Odiseea*** lui Homer.

Elementele esenţiale ale compoziţiei sunt: extensiunea temporală, ordonarea faptelor (sau a stărilor lirice), motivarea acestora, cadenţa poetică ritmată ori aritmică a versurilor.

Scanned with OKEN Scanner

Structura operei literare versificate

● Din fr. **structure**, lat. **structura** — „construcție, întocmire".

Structura oricărei opere literare presupune integrarea elementelor constitutive (de conținut și formă) într-un tot închegat (coerent la suprafața textului, ori numai în profunzimea lui — dacă ne gândim la poezia avangardistă), înțeles ca sistem al relațiilor dintre părți ce depășește, printr-o sinteză superioară, elementara însumare a componentelor. Acest ansamblu literar este subordonat unui scop artistic și are ca dominantă valoarea estetică. T. Vianu distinge între **„structura artistică"** (adică „structura sufletească a artistului", având drept însușiri intuitivitatea, adâncirea psihică, „fantezia creatoare" și puterea expresivă) și **„structura ierarhică"** a operei de artă, prin care înțelege „subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice". În accepția structuralismului lingvistic, structura operei literare este văzută ca un sistem al relațiilor dintre părți, ca un **ansamblu de semne** organizate cu o anumită intenționalitate de comunicare cu scop artistic. **Tema, ideea, motivul** sunt elemente ale structurii operei care reflectă viziunea imaginativă și atitudinea scriitorului față de realitatea prezentată în creația sa. Alte elemente structurale vizează:

a) **construcția exterioară: titlul** (distinct de restul poematic sau reluat în primul vers), **incipitul** (formulă introductivă cu o anumită relevanță lirică), **împărțirea** pe versuri, strofe, cânturi, cicluri poematice;

b) **construcția lingvistică**: metrica, ritmul, rima;

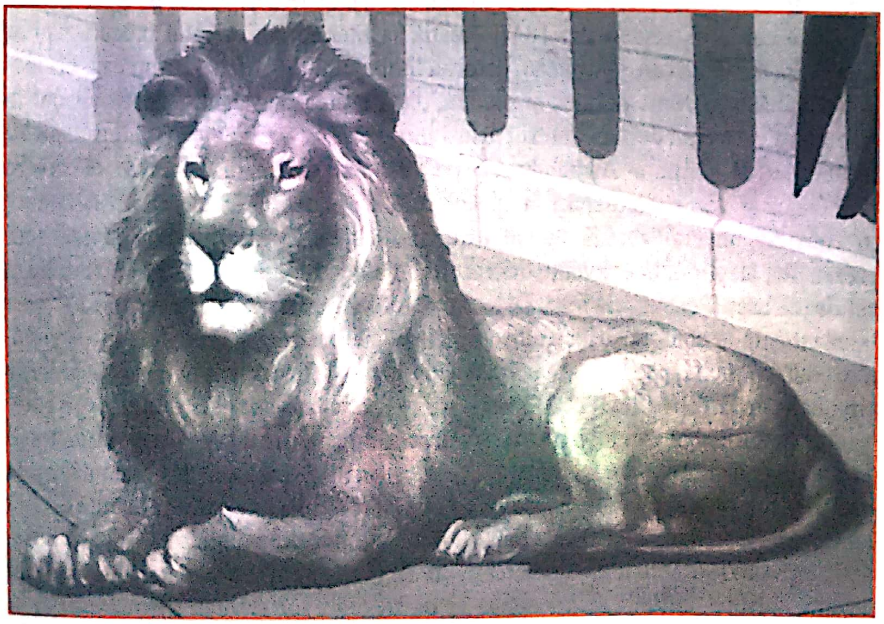
c) **construcția internă** (de conținut): imaginile poetice, secvențele lirice, înlănțuirea și gradarea lor, relațiile de simetrie sau de opoziție între diferitele secvențe lirice, cuvintele și sintagmele recurente (refrenele), figurile de stil etc.

Dreptatea leului

Leul, de multă vreme, râdicase oștire,
Să se bată cu riga ce se numea Pardos
Căci era între dânșii o veche prigonire,
Și gâlcevire mare, pentru un mic folos.
Vrea, adică, să știe
Cui mai mult se cuvine
Să ție pentru sine
Un petec de câmpie
Și un colț de pădure, de tot nensemnător,
Ce despărțea ținutul și staturile lor.
Acum sânge mult curse, și multe luni trecură,
Făr-a se putea ști
Cine va birui.
Elefantul năsos,
Și bivolul pieptos,
Cu lupul coadă-lungă,
Multe izbânzi făcură.
Fieșcare tulpină era plină de sânge.
Ici se vedea un taur jumătate mâncat;
Lângă el un tovarăș ce zbiară și îl plânge;
Colo, un porc sălbatec fără două picioare;
Și mai la vale, vulpea se tăvălește, moare,
Oftând după curcanii ce încă i-au scăpat!
Iar mai vrednic de jale era viteazul urs,
De două coarne groase în inimă pătruns.
Leul, văzând că lupta nu se mai isprăvește,
Trimise la maimuță, vestită vrăjitoare,
Ce spun că știa multe, și că proorocea
Întâmplările toate, după ce se trecea;
Trimise, zic, la dânsa să-i facă întrebare
Cum poate să ajungă sfârșitul ce dorește.
Ea se puse pe gânduri, tuși, apoi răspunse,
Rozând cu mulțumire darurile aduse:
„Ca să poată-mpăratul lesne să biruiască,
Trebuie să jertfească
Pe acel ce în oaste e decât toți mai tare,
Mai vestit în războaie, mai vrednic și mai mare."
Auzind astea leul strânse a sa oștire:
„Lighioanelor! zise, viu să vă dau de știre
Că astăzi din noi unul trebuie să murim:
Așa va proorocul. Rămâne-acum să știm
Cine este mai tare.

Scanned with OKEN Scanner

Cât pentru mine unul, cum vreți... dar mi se pare
Că nu prea sunt puternic, căci pătimesc de tuse."
Vulpea era aproape: „Ce-are a face! răspunse,
Înălțimea ta ești
Oricât de slab poftești."
— „Dar și puterea noastră
E îndestul de proastă",
Strigară tigrii, urșii, și cu un cuvânt toate
Lighioanele-acelea ce erau mai colțate.
„Nu rămâne-ndoială", le răspunse-mpăratul.
Iepurile, sărmanul, — crez că-l trăgea păcatul,
Sau păcate mai multe
De moșii lui făcute —
Veni să-și dea părerea. Dar toți cât îl zăriră
Asupră-i năvăliră.
„Ia vedeți-l! strigară. Cu bună-ncredințare
El este cel mai tare!
S-ascundea urecheatul, și nu-i plăcea să moară
Ca să ne facă nouă biruința ușoară!
Pe el, copoi! Luați-l: el are să-mplinească
Ce ne-a zis proorocul din porunca cerească!"
Câinii atunci săriră
Și-n grab ți-l jupuiră.
Se află vreo țară, unde l-așa-ntâmplare
Să se jertfească leul? Nici una, mi se pare.
Nu știu cum se urmează, nu pricep cum se poate,
Dar văz că cei puternici oriunde au dreptate.



René Magritte, *Nostalgia propriei țări* (detaliu)

Capitolul al IV-lea

Imaginea artistică în poezie

● Din fr. **image**, lat. **imago** — „răsfrângere, reflectare".

Imaginea obișnuită este o reprezentare concretă sau mentală a realității înconjurătoare pe baza impresiilor primite prin simțuri. Spre deosebire de aceasta, imaginea artistică este **o reflectare sensibilă a realității** prin cuvinte, sunete, culori, în literatură, muzică, în artele plastice etc. Imaginea artistică este un produs al fanteziei creatoare ca formă superioară și tipică a procesului imaginativ care presupune inventarea noului atât în raport cu experiența individuală, cât și cu structura psihologică a artistului și cu formația sa intelectual–culturală.

Arta reflectă nu realitatea în sine, ci modul specific în care o receptează creatorii de frumos artistic, care particularizează generalul prin imaginea artistică și prin mijloacele ce se potrivesc fiecărei arte. Imaginea artistică nu este un simplu clișeu al aspectului de viață prezentat, ci o recreare, o transfigurare artistică realizată prin prisma autorului.

Elemente de prozodie
Anapestul

● Din fr. **anapeste**, gr. **anapaistos**: **ana** — „invers", **paiein** — „a lovi".

Anapestul este un picior metric trisilabic alcătuit, în Antichitate, din două vocale scurte și una lungă, iar în limbile moderne, din două vocale neaccentuate și una accentuată (v v ⏑). Ritmul anapestic exprimă gravitate și are o sonoritate evocatoare. De aceea, elegia ***Umbra lui Mircea. La Cozia*** de Gr. Alexandrescu începe cu un anapest (fiind în ansamblu o combinație de picioare metrice diferite alcătuind un vers lung de 15–16 silabe, cu cezură la mijloc). L-au mai utilizat: poeții Văcărești, B.P. Hasdeu, M. Eminescu (***Memento mori***), Șt.Aug. Doinaș etc.

Scanned with OKEN Scanner

Fabula

● Din lat. **fabula** — „povestire".

În sens larg, fabula coincide cu nucleul faptelor din care este constituită acțiunea unei opere literare. În sens mai restrâns, denumește o specie a genului epic, **alegorică**, în proză sau în versuri, în care personajele sunt animale, plante sau obiecte personificate, și din care se desprinde **o morală**. Fabula satirizează anumite trăsături caracterologice sau forme de comportament, având un caracter didactic, prin finalitatea morală, exprimată explicit sau numai implicit. Se dezvoltă în Orient, încă din secolul al VII-lea î. Hr., pusă în circulație în culegerile indiene de fabule. **Esop** este considerat **creatorul fabulei** (secolul al VI-lea î. Hr.).

Fabula era cunoscută și la romani, Esop fiind imitat de **Phaedru**. În epoca elenistică, Babrios alcătuiește o culegere de fabule esopice. În clasicismul francez, fabula cunoaște o strălucită reprezentare prin **La Fontaine**. În literatura engleză, fabula este cultivată de Gay, Moore; în cea germană, de Lessing, Pfeffel; în cea rusă, de Krîlov.

În literatura română, au scris fabule: Gheorghe Asachi, Anton Pann, Alecu Donici, Grigore Alexandrescu, cunoscut drept cel mai valoros fabulist, Tudor Arghezi etc.

Elegia

● Din fr. **élégie**, lat. **elegia**, gr. **elegeia** — „cântec de doliu".

Specie a poeziei lirice, elegia este caracterizată prin exprimarea unor sentimente de tristețe, de regret, de melancolie. Termenul a fost folosit, inițial, pentru epitafuri sau versete comemorative, cu o tonalitate gravă. În mod clasic, elegia este reprezentată de orice poem compus din versuri elegiace, distihuri formate din alternarea hexametrului cu pentametrul.

Abordarea textului în clasă

- Citiți trei–patru fabule (eventual și două satire, dintre care să nu lipsească *Satiră. Duhului meu*), pe baza cărora să stabiliți caracteristicile celor două specii clasice.
- Explicați, pe baza textului citit, modalitățile artistice originale ale fabulistului român de a satiriza deficiențele umane și sociale, realizând portrete alegorice inconfundabile.

Repere de interpretare

Firea pătimașă, onestă și necruțătoare a lui Gr. Alexandrescu se armonizează nu atât cu tonul înflăcărat al odei și cu lamentația elegiacă (de la începutul activității sale literare), cât — mai ales — cu capacitatea de demascare a racilelor sociale și de osândire a viciilor omenești în satire și în fabule. Cele două specii artistice de factură clasică — alături de epistolele pline de observații critice pătrunzătoare, rostite pe un ton aluziv și persiflant — i-au disciplinat elanul sufletului, așa cum remarca și Nicolae Iorga: „Versul palpită, cuvintele sale ard și indignarea acestui temperament vulcanic mișcă cu atât mai mult cu cât ea e condensată, împuternicită prin silințele către conciziune ale artistului". Dacă în elegiile, suvenirurile și în meditațiile tinereții se vădesc entuziasmul sau **melancolia romanticului**, în satirele și în fabulele maturității transpare **echilibrul clasicului**. Gustul poetului pentru clasicitate — despre care G. Călinescu afirmă că reprezintă o opțiune estetică constantă pentru toți marii scriitori români — este dovedit prin: cultul rațiunii, stăpânirea de sine esențială în asigurarea echilibrului între formele artistice ori între părțile ansamblului artistic, caracterul abstract și general al ideilor poetice, rigoarea formelor prozodice, stilul măsurat demonstrativ, exprimarea elevată și lapidară, slaba uzitare a detaliilor plastice.

După ediția de versuri din 1847, creația sa literară s-a orientat precumpănitor spre satira și fabula care permiteau, datorită limbajului lor aluziv într-un caz, ori alegoric în celălalt, ironia politică și socială, „căci e prea bun pentru fabuli veacul în care trăim", așa cum declara autorul însuși într-o epistolă. Chiar și contemporanii au recunoscut în Grigore Alexandrescu pe cel mai de seamă fabulist al nostru (Ion Ghica și Vasile Alecsandri în epistolarul lor). Laolaltă, fabulele sale alcătuiesc „o comedie umană" versificată, în care personajele întruchipând caractere sunt prezentate, alegoric, în convenții zoomorfe. În ele predomină **comicul de situație** și **cel de caracter**. Personajele sunt alese din rândul animalelor cărora folclorul și vorbirea curentă le conferă atribute specifice: leul simbolizează forța, vulpea — vicleșnia, boul — prostia, pisica — ipocrizia, iepurele — frica etc. Motivele sunt de largă circulație, de la Esop (fabulistul Greciei antice) până la Florian, La Fontaine, Krîlov și alții. Autenticitatea în fabulă este asigurată de maniera proprie artistului național de a trata tema universală, clasică, de a o localiza și de a-i atașa o morală adecvată realităților sociale și morale cunoscute de el. Deși cea mai puternică influență asupra lui o exercită creația fabulistică a lui La Fontaine (modelul european al speciei artistice), Gr. Alexandrescu a înveșmântat motivele și situațiile preluate în haina propriei gândiri artistice, cititorii recunoscând în prezentarea lor realitatea românească, în particular, și pe cea a condiției umane, în general. Criticul Dumitru Micu (în *Lecturi*

Scanned with OKEN Scanner

şi păreri, studiul „Grigore Alexandrescu, azi") remarcă faptul că scriitorul posedă „o ştiinţă a conducerii acţiunilor şi a distribuirii rolurilor, o siguranţă în mânuirea limbii, datorită cărora adaptările, localizările, chiar directele traduceri urcă în sfera creaţiei." Personajele animaliere aduse în scenă de autor dau la iveală trăsăturile caracteriale cele mai condamnabile ale speciei umane: prostia infatuată şi ignoranţa (*Elefantul, Mierla şi bufniţa*), aroganţa şi falsul prestigiu (*Dreptatea leului, Cucul*), demagogia şi linguşirea (*Vulpea liberală, Lupul moralist*), lipsa de patriotism (*Toporul şi pădurea*), elitismul şi parvenitismul (*Boul şi viţelul, Câinele şi căţelul*), ipocrizia (*Uleul şi găinile, Şoarecele şi pisica*), vanitatea (*Pisica sălbatică şi tigrul*) etc.

Fabulele au întreita misiune estetică de **a satiriza** deficienţe, de **a educa** prin conştientizarea acestora şi de **a amuza**. Prin caracteristicile menţionate şi prin structura conflictului, prezentat ca o ciocnire dramatică şi un deznodământ imediat, ele se apropie de **comedie**. La Gr. Alexandrescu surprindem **o evoluţie de la epic la dramatic**, povestirilor scurte, versificate în primele fabule, luându-le locul dialogurile vii, care transformă poeziile în mici **scenete de moravuri şi de caractere**. Ştiinţa dialogului memorabil şi arta portretului alegoric fac din Gr. Alexandrescu **un comediograf fabulist**, aşa cum o dovedeşte strălucit şi în *Dreptatea leului*. Regele felinelor se află într-o aprigă competiţie cu Leopardul, miza fiind doar un pretext („Şi gâlcevire mare, pentru un mic folos"). De fapt, cei doi îşi dispută lumea şi vor să demonstreze care dintre ei este cel mai puternic şi demn să o conducă. În luptele fără sfârşit sunt sacrificaţi numeroşi supuşi, poetul surprinzând — în imagini veridice — victimele al căror sânge a curs lângă „fieşcare tulpină". Dar, pentru că sorţii izbânzii rămâneau indecişi, leul a consultat voinţa divină prin maimuţa cu rol de prezicătoare. Prorocul ad-hoc n-a ezitat să-şi bată joc de ifosele de stăpânitor ale leului, sfătuindu-l — în derâdere — să-l sacrifice pe cel mai tare din cuprinsul împărăţiei, dacă vrea să ajungă învingător. De unde până atunci leul ar fi ucis pe oricine ar fi îndrăznit să-i conteste întâietatea în privinţa forţei, s-a adresat adunării obşteşti pentru a-l indica pe cel potrivit jertfei, el văitându-se brusc că suferă de slăbiciune şi „pătimeşte de tuse". Subalternii lui imită pe loc exemplul conducătorului lipsit de orice demnitate, iar tonul îl dă vicleana vulpe. Într-o clipă, „lighioanele cele mai coltate" îşi inventează beteşuguri ridicole, care să le absolve de sacrificiul cerut. Agresivitatea, mândria, simţul competiţiei dovedite până atunci pieriseră ca prin farmec. Când bietul iepure a vrut să-şi exprime uimirea faţă de atâta oportunism şi laşitate, au tăbărât cu toţii asupra lui, proclamându-l „cel mai tare" dintre ei şi jupuindu-l de viu. Fabula e un mic spectacol ilariant în formă, grav în conţinut, ale cărui săgeţi satirice ţintesc în defectele omeneşti care persistă dincolo de epoci şi mentalităţi.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Realizaţi o paralelă literară cu tema: „Comedia umană de la Esop şi La Fontaine până la fabulele lui Grigore Alexandrescu."
- Elaboraţi o compoziţie de sinteză referitoare la tema: „Clasicitatea în spirit şi în formele artistice preferate (satire, fabule, epistole) — trăsătură definitorie a operei în versuri a lui Grigore Alexandrescu."

Cu poeţii alexandrini, Calimah şi Philetas, se dezvoltă o lirică de elegii erotice şi mitologice, lărgindu-se gama tematică, aceea de „plângere". În epoca lui Augustus, prin Propertius şi Tibul, se dezvoltă o lirică elegiacă erotică, după modelul poeziei alexandrine şi cu reminiscenţe din cea latină. Ovidiu este ultimul mare poet elegiac al Romei antice. Elegiile din exil, ***Tristele*** şi ***Scrisori din Pont***, se remarcă prin sensibilitate şi patetism. În secolul al XVI-lea, se lărgeşte tematica elegiei şi specia se dezvoltă. Elegia este cultivată de Ronsard (***Elegii, mascarade şi pastorale***, 1565) şi de Camöes.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea, elegia este cultivată, pe o tematică largă, cu bogate accente filozofice, de: Th. Gray, E. Young, André Chénier, Goethe etc. Romantismul cunoaşte o ilustrare a elegiei prin A. de Lamartine, Alfred de Musset, Hölderlin, Shelley, Byron, Leopardi etc.

În literatura română, elegia se dezvoltă o dată cu preromantismul şi romantismul prin poeţii: Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, D. Bolintineanu, Vasile Alecsandri şi apoi prin Mihai Eminescu, Ştefan O. Iosif, Ion Pillat, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu etc.

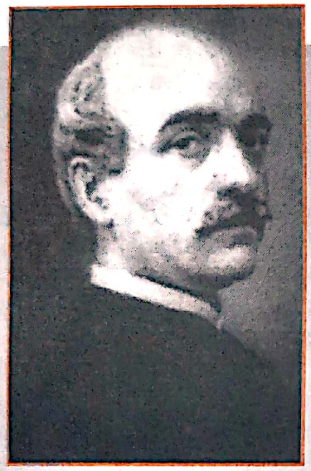
Bibliografie

- Mircea Anghelescu, ***Preromantismul românesc***, 1971, şi ***Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu***, ambele în Editura Minerva, Bucureşti, 1973.
- G. Călinescu, ***Grigore M. Alexandrescu***, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962.
- Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, ***Istoria literaturii române***, ediţia a II-a, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

„Se veștejește floarea frumoasei tinereți,/ Dar sufletul nu-și perde a sale daruri sfinte”

Vasile Alecsandri



Coordonate ale vieții și operei

Scriitorul s-a născut la Bacău, în 1821, într-o familie boierească și a studiat la Iași și la Paris, în capitala europeană intrând în contact cu ideile revoluționare ale timpului. Ca toți scriitorii de la mijlocul veacului al XIX-lea, Vasile Alecsandri a îmbinat activitatea literară cu cea politico-socială, participând la marile evenimente contemporane, și anume: Revoluția de la 1848, Unirea Principatelor (din 1859) și Războiul de Independență dintre 1877–1878 (la acesta din urmă în calitate de corespondent de presă).

Malul Siretului

Aburii ușori ai nopții ca fantasme se ridică
Și, plutind deasupra luncii, pintre ramuri se despică.
Râul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur.

Eu mă duc în faptul zilei, mă așez pe malu-i verde
Și privesc cum apa curge și la cotiri ea se perde,
Cum se schimbă-n vălurele pe prundișul lunecos,
Cum adoarme la bulboace, săpând malul năsipos.

Când o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară,
Când o mreană saltă-n aer după-o viespe sprintioară,
Când sălbaticele rațe se abat din zborul lor,
Bătând apa-ntunecată de un nour trecător.

Și gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale
Cu cel râu care-n veci curge, fără-a se opri din cale.
Lunca-n giuru-mi clocotește; o șopârlă de smarald,
Cată țintă, lung la mine, părăsind năsipul cald.

Ștefan Popescu, *Peisaj*

Viscolul

Crivățul din meazănoapte vâjie prin vijelie,
Spulberând zăpada-n ceruri de pe deal, de pe câmpie.
Valuri albe trec în zare, se așează-n lung troian
Ca nisipurile dese din pustiul african.

Viscolul frământă lumea!... Lupii suri ies după pradă,
Alergând, urlând în urmă-i prin potopul de zăpadă.
Turmele tremură: corbii zbor vârtej, răpiți de vânt,
Și răchițile se-ndoaie lovindu-se de pământ.

Zberăt, raget, țipet, vaiet, mii de glasuri spăimântate
Se ridică de prin codri, de pe dealuri, de prin sate,
Și-n departe se aude un nechez răsunător...
Noaptea cade, lupii urlă... Vai de cal și călător!

Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire
Stă, aude-n câmp lătrare și zărește cu uimire
O căsuță drăgălașă cu ferestrele lucind,
Unde dulcea ospeție îl întâmpină zâmbind!

Abordarea textelor în clasă

- Citiți și comentați alte pasteluri din creația autorului, eventual dedicate verii și toamnei în lunca Siretului și în ambianța de la Mircești.
- Citiți și analizați alte două pasteluri în care este conturată — într-o manieră specifică — imaginea iernii atât de temute pentru efectele ei, în viziunea solarului Alecsandri.
- Analizați — în toate textele descriptive propuse — metoda autorului de obiectivare a impresiilor sale lirice, filtrate din afara percepției lor, nu din interioritatea trăirilor poetului.

Repere de interpretare

Malul Siretului

În cele patru catrene, poetul surprinde momentul temporal incert al îngânării nopții cu ziua, când întreaga natură este încă adormită. Deasupra luncii tăcute de la Mircești se înalță „aburii ușori", pe care poetul îi compară cu niște „fantasme". Peisajul, ale cărui contururi par incerte în atmosfera cețoasă, capătă dimensiuni fantastice și o aură de mister. Din loc în loc, aburii se prind de ramurile copacilor, formând adevărate coroane aeriene, ce par desprinse de trunchiurile lor. Aceeași atmosferă aburoasă stăpânește și apele râului Siret, mișcându-și alene valurile somnoroase. Imaginea de basm a tabloului matinal se datorează și comparației mitologice a cursului apei cu „un balaur", ai cărui „solzi de aur" reprezintă înseși undele

Capitolul al IV-lea

S-a afirmat ca poet, prozator, dramaturg, folclorist, animator cultural și om politic, bucurându-se — deopotrivă — de veneratia contemporanilor și a urmașilor.

A debutat în 1840, ca și Costache Negruzzi, în revista „Dacia literară", cu nuvela de factură romantică ***Buchetiera de la Florența***. În același an, s-a afirmat și ca talentat comediograf, Teatrul Național din Iași jucându-i cea dintâi piesă, ***Farmazonul din Hârlău***. Primele volume de versuri demonstrează influența considerabilă a folclorului asupra liricii sale — ***Doine și lăcrămioare***, apărut la Paris, în 1853, alături de ***Mărgăritărele***.

Între 1872 și 1874, a scris volumele ***Legende*** și ***Legende nouă***, publicate în 1875, în care dezvoltă poeme narative cu caracter **istoric, legendar** sau **fantastic**. Momentelor istorice pe care le-a traversat le dedică odele: ***Deșteptarea României*** (1848), ***Hora Unirei*** (1856) și volumul eroic ***Ostașii noștri*** (1878). Retras la moșia sa de la Mircești, a compus textele lirice care alcătuiesc cel mai apreciat volum de versuri al său, intitulat ***Pasteluri***. Opera sa în proză are un caracter romantic (***Buchetiera de la Florența***), social (***Istoria unui galbân și a unei parale***), memorialistic (***Vasile Porojan***) sau descriptiv (***O primblare la munți, Iașii în 1844, Borsec, Balta-Albă***).

Poetul a fost dublat de un valoros folclorist care, succesiv, în 1852 și în 1866, a dat la iveală primele culegeri de poezii populare intitulate ***Poezii poporale ale românilor***, unde a publicat capodoperele creației orale naționale, ***Miorița*** și ***Monastirea Argeșului***. A fost directorul Teatrului Național din Iași și s-a străduit să creeze un repertoriu de piese originale românești. Dramaturg înzestrat, el s-a impus atât în genul comic (prin piesele de moravuri care alcătuiesc

Scanned with OKEN Scanner

ciclul ***Chiriţelor***), în cel istoric (prin drama romantică ***Despot-Vodă***), cât şi în genul feeric ori meditativ inspirat din subiecte antice (***Fântâna Blanduziei*** şi ***Ovidiu***).

Între 1868 şi 1869, la vârsta de aproape cincizeci de ani şi având în urma sa o bogată experienţă lirică, Vasile Alecsandri şi-a surprins contemporanii prin publicarea succesivă a pastelurilor în revista junimistă „Convorbiri literare".

Termenul de „pastel" a fost preluat din domeniul picturii şi este echivalent cu un tablou de natură (sau cu un peisaj obţinut printr-un desen în creion moale, uşor colorat). Este una dintre cele mai răspândite specii lirice şi constituie o **poezie descriptivă**, care înfăţişează peisaje reale sau imaginare, prin intermediul cărora sunt exprimate sentimentele autorilor. Dacă primii pastelişti români au fost Vasile Cârlova şi Ion Heliade–Rădulescu, cel care **a clasicizat** specia în literatura română a fost Vasile Alecsandri. Influenţat deopotrivă de fantezia romantică şi de echilibrul clasic, mai apropiat temperamentului său optimist şi solar, poetul a subliniat corespondenţele dintre imaginile contemplate şi sentimentele omeneşti. Sedus de frumuseţea peisajului de la Mircesti, a apei şi a luncii Siretului, el şi-a conceput tablourile sub unghiul mişcător al marilor cicluri naturale, dedicând pasteluri tuturor anotimpurilor. Fiecare sezon este perceput altfel de sensibilitatea vie a poetului, care îl asociază unor etape distincte ale vieţii sale. În pastelurile lui Alecsandri, corespondenţa sentiment – natură este particularizată de faptul că imaginilor picturale li se asociază o prezenţă umană, care le însufleţeşte.

acvatice. Răsăritul soarelui străpunge opacitatea creată de aburii nopţii şi se oglindeşte în luciul apelor.

Fermecat de prospeţimea peisajului matinal, poetul părăseşte conacul şi se aşază pe „malul verde", privind mişcarea necontenită a apei în albia sa. Fluxul şi refluxul acvatic împing şi resping succesiv valurile pe şi de pe „prundişul lunecos". Deplasarea continuă a râului sapă „malurile" nisipoase, erodând totul în calea sa. Uneori, împăcată cu sine şi aparent obosită, apa „adoarme la bulboace". Pe maluri, sălciile pletoase se apleacă deasupra undelor, sărutându-le în tăcere. Imaginilor vizuale statice li se opune cea dinamică a unui peşte, ce sare din apă urmărindu-şi prada: este o „mreană" care se înalţă în aer „după o viespe sprintioară". Luminozitatea de cleştar a peisajului dimineţii este „întunecată" temporar de stolurile dese de raţe, asemănate cu „nourii trecători". Ultima strofă **îmbină descrierea pastelistă cu un ton vădit elegiac**, deoarece curgerea fără oprire a râului este comparată cu imaginile caleidoscopice ale gândirii poetului furate de mirajul natural.

Fiinţa umană pare o intrusă în spaţiul naturii, ale cărei legi de existenţă i-au rămas adesea necunoscute. Senzaţia de plenitudine şi de viaţă perpetuă în natură este redată prin verbul onomatopeic „clocoteşte". Încremenit pe malul apei, poetul se transformă într-o imagine statuară, contemplată — la rândul său — de către „o şopârlă de smarald", ce şi-a părăsit culcuşul „cald", apropiindu-se fără sfială de cel ce asistă nemişcat la spectacolul firii.

Viscolul

Temperament solar prin excelenţă, peregrin neobosit prin ţările calde ale Europei, V. Alecsandri detestă „cumplita iarnă" (cum o numeşte cu năduf), mai ales pe cea moldovenească (contemplată, o viaţă, la Mircesti, în lunca Siretului), cu nămeţii „adunaţi în cer grămadă", care par să strivească suflarea lumii într-o platoşă îngheţată. Dar poate tocmai de aceea a descris-o atât de pregnant, nu în frumuseţea pudrată în alb a peisajelor ei încremenite, cât în manifestările stihiale ale acesteia. Aşa procedează poetul în *Gerul*, *Mezul iernei*, *Iarna*, *Viscolul* etc.

În ultimul pastel menţionat, stihia hibernală numită „crivăţ" îşi face apariţia din „meazănoapte", ca un balaur cu coama zbârlită în vârtejuri albe, spulberând zăpada până „în ceruri".

Imaginilor vizuale rare şi monocromatice le iau locul cele intens auditive, îndeosebi onomatopeele îmbinate tautologic: „vâjâie ca vijelia". Este un procedeu clasic, în lirica pastelistă a autorului, enumerarea frecventă a determinantelor verbale, circumstanţiale de loc, care unifică spaţiul orizontal cu cel vertical într-o singură dimensiune — cea a zăpezii nesfârşite „de pe deal, de pe câmpie", şi ridicată de vânt până „în ceruri". Celebra hiperbolă a „oceanului de ninsoare" (din pastelul *Iarna*) este la locul ei, însă în varianta „valurilor albe", care se succed într-un iureş ameţitor, formând „un lung troian" până la nori. Comparaţia din finalul strofei întâi este originală; printr-un **dublu oximoron (cromatic şi caloric)**, poetul identifică o subtilă asemănare într-o opoziţie aparent totală: troienele mişcătoare schimbându-şi mereu locul şi formele sunt aidoma „nisipurilor dese" risipite în „pustiul african";

Scanned with OKEN Scanner

spaţiul îngheţat, ca şi cel torid, este controlat de forţa eoliană, al cărei efect este identic: uriaşa dimensiune terestră încremenită sub zăpadă, pe care nu se vede nici o urmă de viaţă, este la fel cu deşertul arid, unde numai natura a rămas stăpână.

Dar lumea vie angajează lupta cu viscolul: „lupii suri", formând pete închise şi mişcătoare pe albul imaculat, ies după pradă; urletele lor înfioară „turmele" care „tremură" adulmecând primejdia; corbii îşi precipită zborul „răpiţi de vânt", iar „răchiţile" se apleacă lovindu-şi crengile rupte de pământul îngheţat. Vietăţile răspund crivăţului ucigaş într-un cor de glasuri, a căror disperare este exprimată prin substantive onomatopeice: „zbierăt", „răget", „ţipet", „nechez răsunător". O nouă enumeraţie de circumstanţiale de loc dă impresia că viscolul s-a înălţat la cer şi bântuie într-un cosmos la fel de înspăimântat ca şi pământul. Senzaţia de lume dezmărginită este creată de o locuţiune adverbială într-o formă originală: „Şi-n departe se aude...". Iarna nu mai are nici durată, nici localizare bine precizate, eternizându-şi efectele distructive. Aglomerările verbale, propoziţiile scurte, onomatopeele şi interjecţia, exclamaţiile retorice asigură ritmul sincopat al versurilor, în concordanţă cu mişcarea dinamică a uraganului alb. Interjecţia „vai!" dezvăluie compasiunea poetului deopotrivă faţă de „calul şi călăreţul" surprinşi pe drum de iureşul ielelor vântoase. Temporar, natura dezlănţuită îşi ia revanşa şi îl exilează pe om din mijlocul ei, pentru a-l reprimi când puterile ei devastatoare au încetat.

Ultima strofă are ideaţia specifică pastelurilor scriitorului: **prezenţa tonifiantă a omului** înfruntă cataclismul natural, dacă se bucură de ajutorul semenilor lui, într-un gest de solidaritate firească: drumeţul rătăcit prin nămeţi aude plin de speranţă lătratul unui câine, semn benefic al apropierii sale de o aşezare omenească, şi călătorul observă „fericit" imaginea unei „căsuţe drăgălaşe", descrise — ca-n basme — în forme diminutivale, cu ferestrele strălucitoare, în poarta căreia îl întâmpină „dulcea ospeţie" cu zâmbetul pe buze.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Construiţi un eseu nestructurat pe tema: „Vasile Alecsandri — poetul care a clasicizat specia pastelului în literatura română."
- Evoluţia pastelului — specie lirică frecventă în creaţia marilor poeţi români, de la Vasile Cârlova la tradiţionalişti şi la poezia contemporană, sensibilă în faţa frumosului natural; elaboraţi o compoziţie de sinteză despre perenitatea acestui tip de poezie.
- Concepeţi un eseu nestructurat despre viabilitatea operei lui V. Alecsandri, având în deschidere aserţiunile lui Alexandru Piru din cea mai recentă exegeză critică dedicată scriitorului: „... Este cel mai mare poet român până la Eminescu, model chiar pentru acesta la început. Eminescu, în a cărui stimă a rămas până la sfârşit, îi preia regalitatea după moarte, cu puţine excepţii. Alecsandri îşi păstrează mai departe prestigiul clasicilor cu parfum de epocă în istoria literaturii. La o sută de ani de la moarte, este încă explorat, citit, jucat şi recitat. Opera sa dăinuieşte." (*Surâzătorul Alecsandri*, 1991).

Tablourile realizate astfel dau impresia supunerii descrierilor unui **proces de obiectivare**. Acesta este favorizat de faptul că poetul se distanţează voit de aspectele prezentate, pe care le defineşte cu ochii unui privitor din afară, neimplicat în procesualitatea naturală.

Cultivând specia pastelului, scriitorul a format o adevărată şcoală, fiind urmat — în timp — de poeţi aparţinând celor mai diferite orientări estetice, precum: Alexandru Macedonski, George Coşbuc, Ştefan Octavian Iosif, Octavian Goga, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Nichita Stănescu etc.

În cele aproximativ treizeci de poeme aparţinând ciclului menţionat, autorul nu s-a limitat la surprinderea succesiunii anotimpurilor în lunca Mirceştilor, ci a imortalizat şi momentele semnificative ale vieţii rurale.

Muncile agricole sunt proiectate într-un cadru idilic, care configurează **un ansamblu idealizat al existenţei ţărăneşti**, model liric urmat ulterior de G. Coşbuc.

Uneori, **descrierea** se îmbină cu meditaţia asupra precarităţii condiţiei umane, în antiteză cu eternitatea naturii. Fenomenele naturale nu pier, ci numai se modifică, luând aspecte diferite, în timp ce omul are o durată existenţială limitată, renăscând în succesiunea generaţiilor.

Sedus de perfecţiunea naturii, el uită, fie şi numai pentru o clipă, de vremelnicul său popas pe pământ.

Bibliografie

- Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, ***Istoria literaturii române***, ediţia a II-a, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971.
- Al. Piru, ***Surâzătorul Alecsandri***, Editura Minerva, Bucureşti, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

Epoci și ideologii literare

Romantismul

Romantismul constituie o mișcare artistică și literară, afirmată în primele decenii ale secolului al XIX-lea, în Europa, care a fost pregătită de un moment literar de tranziție de la iluminism la romantism, numit **preromantism**. Dintre preromanticii noștri, îi amintim pe: Vasile Cârlova, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu. Romantismul s-a afirmat inițial în Anglia, apoi s-a răspândit în Germania, în Franța și în întreaga Europă. Această mișcare culturală a cuprins nu numai literatura, ci și artele plastice, muzica, filozofia, istoria și estetica. În Germania, romantismul a avut cea mai largă audiență, căci a reînviat interesul pentru Renaștere, pentru istorie, folclor și filozofie. Doi mari poeți preromantici au pregătit curentul literar german: J.W. Goethe și Fr. Schiller. Dintre poeții romantici s-au impus: Jean-Paul Richter, Johann Christian Friedrich Hölderlin, Novalis, ultimii doi influențând puternic lirica eminesciană în latura ei onirică și vizionară.

Ținând cont de momentul afirmării romantismului pe scena europeană și de cel al creației eminesciene propriu-zise, **critica literară l-a integrat pe Eminescu romantismului târziu**. Acest decalaj temporal a provocat și îmbinarea trăsăturilor romantice ale liricii eminesciene cu cele clasice. Nu numai poeții germani l-au influențat pe Eminescu, ci și marii poeți francezi și englezi, încadrați în această mișcare culturală: Victor Hugo, George Gordon Byron.

Principiile estetice care au guvernat mișcarea romantică:

1. preponderența cultivării sensibilității, a imaginației și a fanteziei creatoare în defavoarea rațiunii lucide;

2. evaziunea în trecut, apreciată ca o formă de contrapondere a realității obiective, de care romanticii erau dezamăgiți. Evaziunea lirică se realizează sub forma visului sau a somnului, într-un decor preferențial nocturn;

3. contemplarea naturii, sub forma descrierilor (în pasteluri) și a meditațiilor asupra universului;

4. interesul pentru tradiții, istorie și folclor național;

5. prezentarea unor eroi excepționali, acționând în împrejurări deosebite (de pildă, condiția artistului de geniu în lume);

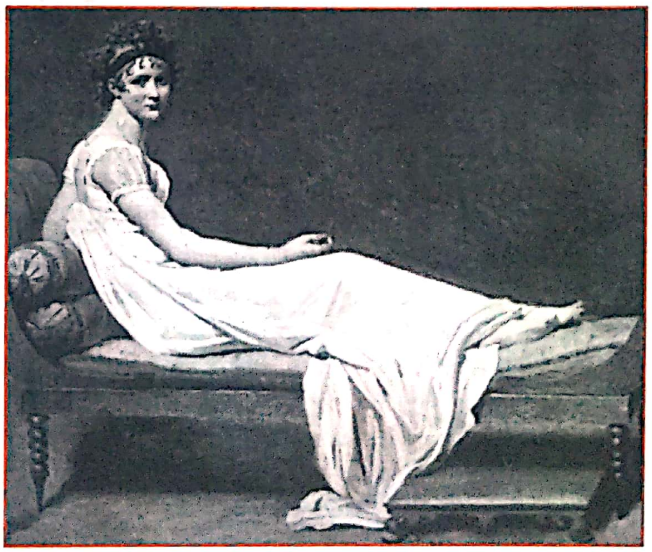
6. importanța acordată sentimentelor omenești și mai ales iubirii, înțelese ca o trăire afectivă puternică și întemeietoare a cuplului omenesc integrat armoniei universale;

7. descoperirea infinitului spațial și temporal (spațiul și timpul sunt noțiuni relative, proiecții subiective, așa cum le-au definit filozofii idealiști);

8. prețuirea libertății de creație la nivelul limbii literare, precum și amestecul genurilor și al speciilor literare. Caracteristică romantismului este și lărgirea vocabularului poetic, prin pătrunderea arhaismelor, a regionalismelor și a construcțiilor specifice limbajului oral. Printre procedeele stilistice caracteristice romantismului s-au impus **antiteza și comparația dezvoltată** în definirea unor situații, idei, atitudini sau în caracterizarea personajelor;

9. ironia romantică bazată pe simularea acordului cu un anumit punct de vedere, ce apare mai ales în opera romanticilor germani, are drept scop tocmai accentuarea opoziției față de ideea ironizată de autori. Adesea, ironia romantică dobândește accente satirice și pamfletare ca în *Scrisorile...* lui M. Eminescu.

Așadar, acest curent literar a generat chiar **un stil și o atitudine** tipic romantice, caracterizate prin dominația particularului asupra generalului, a individualului asupra colectivității, a sentimentelor asupra rațiunii, prin interesul deosebit față de natură, mediu ambiant, culoarea locală (concretizată în elementele decorului, în tradițiile istorice, etnografice și folclorice). Tipologic, o atitudine „romantică" va exista întotdeauna și se va raporta, prin opoziție, la una „clasică."



Jacques-Louis David, *Portretul doamnei Récamier*

Scanned with OKEN Scanner

Epoci și ideologii literare

Junimea

[Disciplina esteticii contribuie] să dea publicului o măsură mai sigură pentru a deosebi adevărul de eroare și frumosul de urât. În această din urmă privință ne-a părut importantă pentru noi o cercetare critică asupra poeziei române. Căci mica noastră literatură poetică este în pericol de a confunda acea deosebire elementară. Majoritatea poeților nu merită numele ce și-l uzurpă: din producțiunile lor se vede numai o fantazie seacă de imagini originale și o inimă goală de simțiri adevărate, și mai bine le-ar fi fost lor și nouă dacă niciodată nu ar fi luat pana în mână și nu ar fi lățit în public producțiunile lor nedemne de limbajul muzelor. Căci dacă lipsa de orce literatură este unul din semnele de barbarie a popoarelor, o literatură falsă și urâtă este cel dintâi pas spre degradarea culturei începânde. Aci devine prima datorie a științei de a se opune în contra răului contagios. O critică serioasă trebuie să arate modelele bune câte au mai rămas și să le distingă de cele rele și, curățind astfel literatura de mulțimea erorilor, să prepare junei generațiuni un câmp liber pentru îndreptare.

T. Maiorescu,
O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867

Vițiul radical [...] în toată direcția de astăzi a culturei noastre este neadevărul, *pentru a nu întrebuința un cuvânt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr până în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public.[...] Cu același neadevăr înlăuntru, și cu aceeași pretenție în afară, s-au imitat și s-au falsificat toate formele civilizațiunii moderne. Înainte de a avea partid politic, care să simță trebuința unui organ, și public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistica. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate, și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii și universități și am falsificat instrucțiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile școalelor, am făcut atenee române și asociațiuni de cultură și am deprețiat spiritul de societăți literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate științifică originală, am făcut Societatea Academică Română, cu*

Casa Vasile Pogor, în care se întruneau membrii „Junimii"

secțiunea filologică, cu secțiunea istorico-arheologică și cu secțiunea științelor naturale, și am falsificat ideea Academiei. Înainte de a avea artiști trebuincioși, am făcut conservatorul de muzică; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut școala de bele-arte; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul național — și am deprețiat și falsificat toate aceste forme de cultură.

În aparență, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate aceste sunt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare, și abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adânc. [...] Ca să mai trăim în modul acesta este cu neputință.

T. Maiorescu,
În contra direcției de astăzi în cultura română, *1868*

Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după câte știm noi, naționalitatea în marginile adevărului. *Mai concret: ceea ce-i* neadevărat *nu devine* adevărat *prin împrejurarea că-i național; ceea ce-i injust nu devine bun prin aceea că-i național; ceea ce-i urât nu devine frumos, prin aceea că-i național; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i național.*

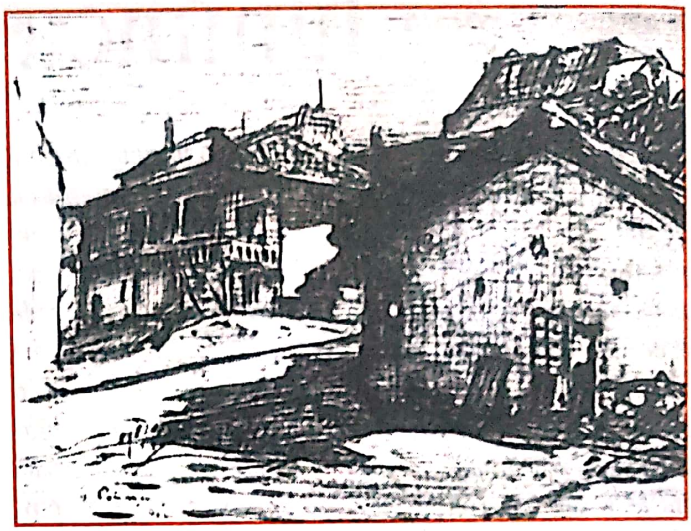
Mihai Eminescu, ***Naționalii și cosmopoliții,***
articol publicat în „Convorbiri literare", 1903

Scanned with OKEN Scanner

Demnitate şi rigoare critică

Ca şi „Dacia literară" a lui Mihail Kogălniceanu în 1840, societatea „Junimea", înfiinţată tot la Iaşi, în 1863 (de către Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Theodor Rosetti, Petre Carp şi Vasile Pogor), şi organul ei de presă, revista „Convorbiri literare" (apărută din 1867), exprimă, într-un context cultural încă neaşezat şi nelimpezit, necesitatea imperioasă a unei **direcţii**. Junimismul se cristalizează şi se face cunoscut mai întâi prin conferinţe publice, apoi prin şedinţe de lectură şi prin articolele din „Convorbiri literare" (vezi textele de pe pagina anterioară) — revistă care, în perioada ei ieşeană (1867–1885), va domina net şi va orienta viaţa literară românească. **Spiritus rector** este, de această dată, Titu Maiorescu, care, printr-o frumoasă şi semnificativă coincidenţă, are în 1863 exact vârsta lui Kogălniceanu în 1840: douăzeci şi trei de ani. Articolele şi „campaniile" sale împotriva „direcţiei vechi" în cultură şi literatură, în privinţa limbii literare şi a ortografiei, în problema neologismelor şi a „beţiei de cuvinte" au avut ca rezultat intrarea literaturii noastre într-o nouă fază de evoluţie: faza **autonomiei esteticului**, a disocierii lui ferme de etnic (elementul naţional) şi de etic (elementul moral). Efervescenţa romantic-naţionalistă a generaţiei paşoptiste, frazeologia ei generoasă, dar şi bombastică, ignorând de multe ori, în virtutea unor nobile idealuri naţionale, adevărul estetic (adică valoarea propriu-zisă a operei), confuzia de planuri, toate acestea sunt întâmpinate de Maiorescu printr-un energic şi răsunător „În lături!" El îl continuă pe Kogălniceanu, într-o acţiune, paradoxal, tot întemeietoare, propunându-şi să „cureţe" terenul literar de impurităţile străine literaturii, să elimine confuziile încă persistente şi să stabilească nişte criterii ferme, specifice culturii literare şi „deduse" din estetica generală.

Sistemul său este însă mult mai amplu şi mai riguros, aşa cum apare formulat în *Critice*. Maiorescu este, de fapt, primul critic român, cel care a fixat, cu o mână sigură şi o intuiţie fără greş (mergând în sensul evoluţiei literaturii), reperele şi rigorile acestei discipline. Din „lupta împotriva neadevărului", el va face mai întâi o direcţie, apoi, o literatură. Perioada marilor noştri clasici, Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, este şi perioada marelui critic care le-a deschis paginile „Convorbirilor literare". Criteriul apărat de el s-a văzut „concretizat", într-un mod exemplar, în operele acestora; frazele lui Maiorescu despre poezia lui Eminescu sau despre comediile lui Caragiale îşi păstrează încă şi astăzi validitatea critică.



Gheorghe Petraşcu, *Peisaj citadin*

Într-o epocă în care idealul Unirii Principatelor fusese deja atins, mentorul „Junimii" nu mai accentuează, ca altădată Kogălniceanu, pe ideea şi principiul **naţionalităţii**, ci pe ideea şi principiul **adevărului**. Dacă „Dacia literară" combătea „mania primejdioasă" a traducerilor, care „omoară în noi duhul naţional", „Junimea" şi „Convorbiri literare" (dar şi Eminescu în publicistica politică, ori Caragiale în comedii) combat acum, şi mai virulent, importul de forme goale, de forme fără fond, dintr-o civilizaţie şi o cultură occidentale superioare. Pentru „Junimea" şi pentru cel ce-i fixează programul, neadevărul nu poate fi scuzat şi susţinut numai pentru faptul că el poate servi afirmării naţionalităţii. (În acest sens, polemica pe care Maiorescu o va purta cu adepţii curentului latinist este elocventă.) Adevărul trebuie însă apărat şi susţinut întotdeauna, oricât de dureros ar fi, pentru că numai pe fundamentul lui se poate construi o cultură naţională. Altfel, se ajunge la „o literatură falsă şi urâtă", care este „cel dintâi pas spre degradarea culturei începânde".

Datoria criticii, visul maiorescian al „inteligenţei libere", este aceea de a deosebi „adevărul de eroare şi frumosul de urât", arătând exemplele negative şi modelele demne de urmat, edificând o ierarhie valorică după criteriul strict estetic. Formula **artei pentru artă** îşi găseşte în „Junimea" şi în Titu Maiorescu nişte repere, rapid clasicizate, ale demnităţii şi rigorii critice. O dată cu ea, literatura română intră într-o vârstă a modernităţii, iar generaţiile următoare de critici îşi vor raporta frecvent şi în mod explicit demersurile la ideile estetice ale lui Maiorescu.

Scanned with OKEN Scanner

„Iar tu, Hyperion, rămâi Oriunde ai apune...”

Mihai Eminescu

Epigonii

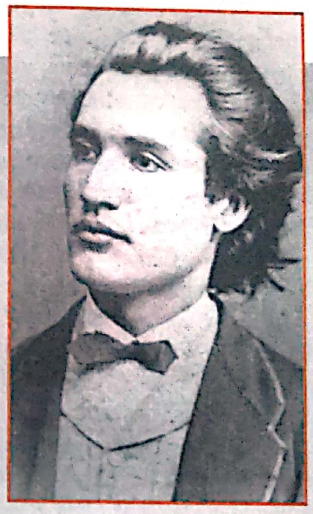
Când privesc zilele de-aur a scripturelor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci şi senine
Şi în jur parcă-mi colindă dulci şi mândre primăveri,
Sau văd nopţi ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
Cu izvoare-ale gândirii şi cu râuri de cântări.

Văd poeţi ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere:
Cichindeal gură de aur, *Mumulean* glas cu durere,
Prale firea cea întoarsă, *Daniil* cel trist şi mic,
Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară,
Cantemir croind la planuri din cuţite şi pahară,
Beldiman vestind în stihuri pe războiul inimic.

Liră de argint, *Sihleanu* — *Donici* cuib de-nţelepciune,
Care, cum rar se întâmplă, ca să mediteze pune
Urechile ce-s prea lunge ori coarnele de la cerb;
Unde-i boul lui cuminte, unde-i vulpea diplomată?
S-au dus toţi, s-au dus cu toate pe o cale nenturnată.
S-a dus *Pann*, finul Pepelei, cel isteţ ca un proverb.

Eliad zidea din visuri şi din basme seculare
Delta biblicelor sânte, profeţiilor amare,
Adevăr scăldat în minte, sfinx pătrunsă de-nţeles;
Munte cu capul de piatră de furtune detunată,
Stă şi azi în faţa lumii o enigmă nesplicată
Şi vegheaz-o stâncă arsă dintre nouri de eres.

Bolliac cânta iobagul ş-a lui lanţuri de aramă;
L-ale ţării flamuri negre *Cârlova* oştirea cheamă,
În prezent vrăjeşte umbre dintr-al secolilor plan;
Şi ca *Byron*, treaz de vântul cel sălbatic al durerii,
Palid stinge-*Alexandrescu* sânta candel-a sperării,
Descifrând eternitatea din ruina unui an.



Concepţia despre poezie şi misiunea poetului

Atât în poeziile antume (***Epigonii, Glossă, Criticilor mei***), cât şi în cele postume (***Icoană şi privaz, Eu nu cred nici în Iehova, Iambul, În zădar în colbul şcolii...***), Eminescu îşi formulează ideile proprii despre arta literară şi despre condiţia poetului. Preferinţa pentru valorile romantice a mărturisit-o el însuşi în poemul ***Eu nu cred nici în Iehova***:

„Nu mă-ncântaţi nici cu clasici,
Nici cu stil curat şi antic.
Toate-mi sunt deopotrivă,
Eu rămân ce-am fost: *romantic.*”

În ciuda afirmației sale categorice, Eminescu a prețuit clasicismul și a cunoscut limbile antice, intenționând să scrie chiar o gramatică a limbii sanscrite (limba veche a popoarelor indo-europene). Totodată, a prețuit cultura și filozofia de factură clasică, preluând idei platoniciene. Cunoașterea literaturii și a artei antice, prețuirea idealurilor de bine, frumos și de adevăr (triptic estetic specific filozofiei antice), aspirația către ideea de perfecțiune și de echilibru, stilul reflexiv, sentențios, armonios, limpede și — uneori — cu accente ironice, toate acestea sunt trăsături clasice ale liricii eminesciene.

Concepția estetică a lui Eminescu are două componente: una națională bazată pe retorica romantică, specifică scriitorilor de la 1848, și cealaltă de sorginte **cultural-europeană**, inspirată din filozofia idealist-kantiană și schopenhaueriană.

Obsesia artistului a fost să găsească cuvintele „ce exprimă adevărul" și creația lui să pună în evidență adevărurile vieții și ale suferințelor omenești. În poemul postum ***În zădar în colbul școlii...***, Eminescu îndemna artistul spre cunoașterea individuală, adâncirea capacității lui de înțelegere și exprimare a suferinței, trăirea intensă a sentimentelor și spre descifrarea sensurilor lumii cosmice:

„... Nu e carte să înveți
Ca viața să aibă preț,
Ci trăiește, chinuiește
Și de toate pătimește
Ș-ai s-auzi cum iarba crește."

Una dintre ideile frecvente în lirica eminesciană este aceea potrivit căreia, prin formele nepieritoare ale artei, omul reușește să învingă vremelnicia existenței sale și chiar eternitatea timpului. Numai lăsând în urma lui o **operă artistică**

Pe-un pat alb ca un linţoliu zace lebăda murindă,
Zace palida vergină cu lungi gene, voce blândă —
Viaţa-i fu o primăvară, moartea-o părere de rău;
Iar poetul ei cel tânăr o privea cu îmbătare,
Şi din liră curgeau note şi din ochi lacrimi amare
Şi astfel *Bolintineanu* începu cântecul său.

Mureşan scutură lanţul cu-a lui voce ruginită,
Rumpe coarde de aramă cu o mână amorţită,
Cheamă piatra să învie ca şi miticul poet,
Smulge munţilor durerea, brazilor destinul spune,
Şi bogat în sărăcia-i ca un astru el apune,
Preot deşteptării noastre, semnelor vremii profet.

Iar *Negruzzi* şterge colbul de pe cronice bătrâne,
Căci pe mucedele pagini stau domniile române,
Scrise de mâna cea veche a-nvăţaţilor mireni;
Moaie pana în coloarea unor vremi de mult trecute,
Zugrăveşte din nou iarăşi pânzele posomorâte,
Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni.

Ş-acel rege-al poeziei, vecinic tânăr şi ferice,
Ce din frunze îţi doineşte, ce cu fluierul îţi zice.
Ce cu basmul povesteşte — veselul *Alecsandri*,
Ce-nşirând mărgăritare pe a stelei blondă rază,
Acum secolii străbate, o minune luminoasă,
Acum râde printre lacrimi când o cântă pe *Dridri*.

Sau visând o umbră dulce cu de-argint aripe albe,
Cu doi ochi ca două basme mistice, adânce, dalbe,
Cu zâmbirea de vergină, cu glas blând, duios, încet,
El îi pune pe-a ei frunte mândru diadem de stele,
O aşează-n tron de aur, să domnească lumi rebele,
Şi iubind-o fără margini, scrie „*visul de poet*".

Sau visând cu doina tristă a voinicului de munte,
Visul apelor adânce şi a stâncelor cărunte,
Visul selbelor bătrâne de pe umerii de deal,
El deşteaptă-n sânul nostru dorul ţării cei străbune,
El revoacă-n dulci icoane a istoriei minune,
Vremea lui Ştefan cel Mare, zimbrul sombru şi regal.

.....

Iară noi? noi, epigonii?... Simţiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,
Măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;
Voi credeaţi în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic*!

Scanned with OKEN Scanner

Şi de-aceea spusa voastră era sântă şi frumoasă,
Căci de minţi era gândită, căci din inimi era scoasă,
Inimi mari, tinere încă, deşi voi sunteţi bătrâni.
S-a întors maşina lumii, cu voi *viitorul* trece;
Noi suntem iarăşi *trecutul*, fără inimi, trist şi rece;
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!

Voi, pierduţi în gânduri sânte, convorbeaţi cu idealuri;
Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri,
Căci al nostru-i sur şi rece — marea noastră-i de îngheţ.
Voi urmaţi cu răpejune cugetările regine,
Când, plutind pe aripi sânte printre stelele senine,
Pe-a lor urme luminoase voi asemenea mergéţi.

Cu-a ei candelă de aur palida înţelepciune,
Cu zâmbirea ei regală, ca o stea ce nu apune,
Lumina a vieţii voastre drum de roze semănat.
Sufletul vostru: un înger, inima voastră: o liră,
Ce la vântul cald ce-o mişcă cântări molcome respiră;
Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat.

Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează,
Ce tablourile minte, ce simţirea simulează,
Privim reci la lumea asta — vă numim vizionari.
O convenţie e totul; ce-i azi drept mâne-i minciună;
Aţi luptat luptă deşartă, aţi vânat ţintă nebună,
Aţi visat zile de aur pe-astă lume de amar.

„Moartea succede vieţii, viaţa succede la moarte",
Alt sens n-are lumea asta, n-are alt scop, altă soarte;
Oamenii din toate cele fac icoană şi simbol;
Numesc sânt, frumos şi bine ce nimic nu însemnează,
Împărţesc a lor gândire pe sisteme numeroase
Şi pun haine de imagini pe cadavrul trist şi gol.

Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită
Unor lucruri nexistente; carte tristă şi-ncâlcită,
Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra.
Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate,
Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea.

Rămâneţi dară cu bine, sânte firi vizionare,
Ce făceaţi valul să cânte, ce puneaţi steaua să zboare,
Ce creaţi o altă lume pe-astă lume de noroi;
Noi reducem *tot* la pravul azi în noi, mâni în ruină,
Proşti şi genii, mic şi mare, sunet, sufletul, lumină —
Toate-s praf... *Lumea-i cum este...* şi ca dânsa suntem noi.

de valoare universală, scriitorul autentic atinge **nemurirea spirituală** datorată plăsmuirii frumosului artistic:

„Numai poetul/ Ca păsări ce zboară
Deasupra valurilor/ Trece peste
nemărginirea timpului..."

(***Numai poetul...***)

Viziunea cosmologică (Cele opt mituri poetice fundamentale)

Geniul este, concomitent, un spirit al analizei (al profunzimii) şi unul al sintezei (al corelării temelor lirice). Opera lui Mihai Eminescu nu face excepţie; în varietatea ei, există un număr de mituri care se repetă şi a căror gravitate l-a obsedat pe marele poet.

1. **Mitul naşterii şi al morţii universului** — ***Scrisoarea I***, ***Rugăciunea unui dac***, ***Memento mori***, ***Mureşanu***, ***Gemenii*** — în care „maşinăria lumii" este văzută, în sens filozofic, începând cu momentul genezei şi încheind cu stingerea imaginată de poet sub forma apocalipsului.

2. **Mitul istoriei** care face şi desface organicitatea lumii terestre într-o devenire ce presupune înălţarea şi căderea simultană a civilizaţiilor. De la ***Epigonii***, ***Împărat şi proletar*** şi până la ***Scrisoarea III***, poemele explică mersul societăţii omeneşti şi ele sunt construite pe baza unor antiteze ce exprimă o incompatibilitate fundamentală: aceea dintre plenitudinea şi înţelepciunea trecutului şi formele decadente ale prezentului. Un Eminescu satiric, vizionar, exprimând o genuină scârbă de tot ce este decăzut şi lipsit de grandoarea idealurilor, sau, dimpotrivă, înflăcărat apărător al valorilor tradiţionale, se manifestă în interiorul unui vast spaţiu liric.

3. **Mitul „dascălului"** (înţeleptul, magul, cugetătorul) care ştie să citească semnele întoarse din cartea lumii şi apără legile vechi.

Scanned with OKEN Scanner

El este urmaşul zeilor din timpurile mitice şi trăieşte într-o peşteră misterioasă sau în umbra zidurilor egiptene. Într-un asemenea cadru vieţuieşte, uitat de timp, bătrânul mag din ***Strigoii***; tot aici îşi află loc metafizica negaţiei absolute din ***Rugăciunea unui dac***, blestemul din ***Gemenii***, sau teribila rugăciune din ***Andrei Mureşanu***, sub presiunea răului universal şi a corupţiei istorice.

4. **Mitul erotic** are fie nuanţa idilizantă din poemele bucolice, fie dimensiunea filozofică din ***Luceafărul***. Expresia lui este variată şi într-un loc sugerează voluptatea adormirii, într-altul dezvăluie melancolia neîmplinirii sentimentale ori incompatibilitatea structurală şi neputinţa comunicării între eternul cosmic şi umanul trecător.

5. **Mitul oniric** însufleţeşte poemele şi textele în proză care imaginează lumi posibile, spaţii cosmice atinse sub magia visului extins la scară planetară. Pe tărâmurile închipuite stăpâneşte adevărata armonie, cresc şi se dezvoltă miraculos o altă floră şi faună. În asemenea ambianţe lunatice se desfăşoară existenţele paradisiace, care scapă de „maşinăria lumii" istorice.

6. **Mitul regresiunii spre elementar**, al întoarcerii într-o natură fabuloasă, de început de lume. Aceasta formează un spaţiu de securitate pentru spiritul romantic, bolnav de nemărginire, ostil limitelor înguste ale existenţei şi ale ţelurilor mărunte. Codrul cu vegetaţie luxuriantă este cadrul ideal în care se va produce „recosmicizarea" omului. Imaginea codrului nu devine niciodată peisaj la Eminescu, pentru că, în adâncul vegetal, spiritul romantic se acordează la ritmurile marelui univers.

7. **Mitul creatorului** exprimă poziţia în lume şi rostul mai înalt al omului de spirit în raport cu toate celelalte experienţe ale individualului.

Natura umană, spiritualizată prin contemplaţie şi trăire ascetică

Abordarea textului în clasă

- Justificaţi de ce poemul din 1870 este considerat manifestul estetic al creaţiei eminesciene şi explicaţi alegerea titlului de *Epigonii* de către poet.
- Prezentaţi — ca element romantic esenţial — tripla antiteză, istorică, artistică şi moral–valorică, între trecut şi prezent, din structura poemului.
- Evidenţiaţi prezentarea scriitorilor într-o manieră valoric ascendentă şi insistaţi asupra meritelor literare, morale şi patriotice, reliefate de Eminescu, mai ales în personalitatea poeţilor de marcă precedenţi.

Repere de interpretare

Poemul a fost scris când Eminescu avea douăzeci de ani şi a fost publicat, în 1870, în „Convorbiri literare". Alături de *Venere şi Madonă*, această creaţie de tinereţe a reprezentat manifestul estetic al liricii eminesciene şi un moment de răscruce în cariera tânărului autor. Pe de o parte, publicarea lui i-a atras atenţia lui Titu Maiorescu asupra disponibilităţilor sale lirice, iar pe de altă parte, **el restabilea valoarea de ansamblu şi importanţa literaturii de la 1848**. Eminescu era conştient că înaintaşi precum Gr. Alexandrescu şi V. Alecsandri l-au influenţat, mai ales prin trăsăturile romantice ale creaţiei lor. Pentru el, literatura contemporană nu egala valoarea celei scrise de predecesori. De aceea, autorii epocii în care poetul a trăit au fost calificaţi drept „epigoni", termenul grecesc denumindu-i pe imitatorii mediocri, lipsiţi de originalitate, ai unor mari talente literare. De la acest termen s-a format noţiunea de **epigonism**, marcând creaţia fără valoare a imitatorilor unor modele artistice de prestigiu.

Poemul este fragmentat în două părţi distincte, alcătuind o amplă **antiteză istorică, artistică** şi **morală** între trecut şi prezent. Construcţia antitetică aşază în opoziţie ideile, motivaţiile sentimentale, valorile umane şi literare, pe care poetul le preţuieşte sau de care se disociază. Această dispunere în contraste este un efect al concepţiei romantice asupra lumii, înţelese ca o unitate a contrariilor, concepţie care domină şi viziunea eminesciană („coincidentia oppositorum"). În *Epigonii*, compoziţia antitetică se evidenţiază prin distincţia temporală a celor două unităţi ale discursului liric: prima se referă la **trecutul** care este **glorificat**, iar a doua corespunde **prezentului satirizat**. Grafic, antiteza este marcată de un şir de puncte de suspensie.

Prima parte a poemului se înrudeşte cu *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*, prin faptul că are trăsăturile lirice specifice unei ode. Eminescu îi elogiază pe înaintaşi, hiperbolizând valoarea artistică a operelor lor, dar menţionând, îndeosebi, patriotismul sincer al acestora. Creaţiile predecesorilor sunt comparate de autor cu „Zilele de-aur a scripturilor române", reliefând o imagine a lor ideală. Eminescu preamăreşte capacitatea poeţilor care l-au precedat de a inventa un limbaj liric, adecvat operelor literare, comparând melodicitatea exprimării acestora cu „un fagure de miere". El face, astfel, dovada că a preţuit operele înaintaşilor şi că a meditat asupra semnificaţiilor desprinse, reuşind performanţa să le definească

Scanned with OKEN Scanner

specificul literar într-un singur vers sau chiar numai în jumătăți de versuri. Capacitatea de abstractizare și pregnanța aforistică a versurilor eminesciene se fac simțite chiar din prima fază de creație a autorului. Scriitorii menționați sunt prezentați într-o ordine gradată și ascendentă valoric, de la Cichindeal — liric minor — până la Vasile Alecsandri, recunoscut drept „rege-al poeziei..."

Partea a doua a poemului este construită pe baza unor alternanțe pronominale între formele accentuate ale pronumelor personale „noi" și „voi", reprezentând distanța ireconciliabilă dintre predecesorii epocii eminesciene și contemporanii săi. Această parte poematică debutează cu două întrebări retorice și cu repetiția pronumelui „noi", accentuând lipsa de idealuri, de moralitate și de afectivitate autentică a generației sale. Amplele antiteze de la nivelul întregului poem sunt reluate și la nivelul fiecărui vers, cu ajutorul epitetelor, al comparațiilor și al metaforelor, ale căror sensuri sunt antonimice: „**mici** de zile, **mari** de patimi", „inimi mari, **tinere** încă, deși voi sunteți **bătrâni**".

Versul eminescian se comprimă datorită absenței verbelor copulative, elipsele verbale dând aspectul unor maxime, care denunță spiritele lipsite de religiozitate. În forme satirice, ajungând până la accente pamfletare, poetul critică societatea lipsită de idealuri majore, în care i-a fost destinat să trăiască; oamenii acesteia se caracterizau, mai ales, prin trăsături negative: sterilitatea sentimentală („simțiri reci"), lipsa inspirației creatoare și a talentului („harfe zdrobite" — reprezentând stilistic un oximoron), micimea caracterelor, amploarea viciilor, absența voinței, scepticismul, anonimatul existențelor, mediocritatea aspirațiilor, cabotinismul (mimarea talentului), îmbătrânirea prematură, urâțenia sufletească, deziluzia experiențelor eșuate, impostura intelectuală, veleitarismul (dorința de a-și asuma responsabilități nepotrivite pentru adevăratele lor posibilități). Pentru aceștia, religia este rezumată numai la o aparență („umbră"), patriotismul se reduce doar la frazeologia demagogică, cultura rămâne superficială și fără un adevărat fundament. Lipsiți de orice convingeri intelectuale, morale, artistice ori sociale, „epigonii" cultivau un nihilism steril, negând finalitatea oricărei acțiuni omenești. Dacă pentru generația de la 1848 cuvintele limbii române erau „sfinte" și memorabile, pentru contemporanii lui Eminescu ele păreau să-și fi pierdut înțelesurile și expresivitatea poetică.

Nicolae S. Petrescu, *Portrete contemporane*

în planul ideilor, iese din stricta formă individuală, pe care o îmbracă în mod accidental, și capătă măsura generalului, a prototipului. Aceasta este morala superioară din ***Luceafărul***, ***Glossă***, ***Odă — în metru antic.***

8. **Mitul literar** (al poeziei), care se manifestă sub două înfățișări: prima este directă, explicită (poezia ca temă de reflecție în poem și autorul care pune „haina de imagini pe cadavrul trist și gol"); a doua — care rămâne esențială — este indirectă, ca expresie a unei muzicalități interioare, a unei sonorități inconfundabile care constituie semnul de identitate al eminescianismului. Lirica poetului se confundă cu **un orfism generalizat**, căci toate ideile, stările de suflet, viziunile, miturile, un fel de a fi în lume, disperarea și bucuria se purifică întâi, trecând printr-un **discurs muzical**. Poezia lui M. Eminescu este — înainte de a deveni idee sensibilă — o muzică încorporată în limbaj. Când îl citești sau îl recitești pe Eminescu, ai impresia că „Universul există, ca să justifice apariția acestei **Cărți a sunetelor** (s.n.) care se armonizează" (Eugen Simion, ***Fragmente critice***, vol. III).

Motive romantice în opera eminesciană

Motivele tipic romantice cultivate în tematica lirică eminesciană sunt: omul și istoria, răul din lume și inechitatea socială, panorama deșertăciunilor omenești, meditația patriotică, îngerul și demonul, titanismul și demonismul, somnul și visul, haosul și universul, spațiile siderale, noaptea, codrul, comuniunea cu natura, erosul ideal și „floarea albastră", cosmogonia (formarea universului) reunind tabloul genezei cu cel al dispariției civilizației umane, viața ca vis, izolarea omului de geniu în lumea comună, identitatea oamenilor prin destinul lor tragic, dorul nemărginit de perfecțiunea atinsă prin formele artei.

Scanned with OKEN Scanner

Antiteza
Figură de gândire

● Din fr. **antithese**, gr. **antithesis** — „opoziție".

Antiteza constă în prezentarea în opoziție a unor caracteristici, personaje, idei, cu scopul de a evidenția o categorie dintre ele sau de a formula o concluzie morală din opunerea lor. Ea a găsit o largă răspândire în retorica greacă, începând de la sofiști. În spatele formei de limbaj a stat — în multe epoci — exprimarea unui sentiment existențial antitetic, de ruptură interioară și încordare, precum în cazul folosirii sale frecvente în baroc și în romantism. Pentru acesta din urmă, existența terestră și cosmică se vădește în binomuri antagonice: real — ideal, bine — rău, materie — spirit, viață — vis, teluric — astral etc. Poezia eminesciană cultivă frecvent antiteza amplă, extinsă la nivelul unor poeme întregi: ***Înger și demon***, ***Venere și Madonă***, ***Epigonii***, ***Scrisorile...*** etc. Universul însuși a apărut și se va dezagrega în urma interacțiunii unor forțe antitetice, în viziunea cosmogonică și escatologică eminesciană.

Antiteza se combină uneori cu **simetria** (fr. **symétrie**, gr. **syn** — „cu" și **metron** — „măsură"), din necesitatea compozițională ori ideatică de a asocia **opozițiile** cu **asemănările** într-un tot armonios și proporționat. Ființa umană, ca și cosmosul, reunește aspectele aflate în opoziție (în tensiune conflictuală) cu cele armonizate prin similaritățile lor.

Scrisoarea III de Mihai Eminescu este realizată pe baza unor antiteze ample atât între Mircea cel Bătrân și Baiazid I, cât și între lumea contemporană poetului și trecutul glorios al țării.

Glossa eminesciană debutează cu o serie de antiteze: „Vreme **trece**, vreme **vine**,/ Toate-s **vechi** și **nouă** toate;/ Ce e **rău** și ce e **bine**/ Tu te-ntreabă și socoate..." (s.n.)

Eminescu crede că atât reușita în plan artistic a marilor scriitori, cât și popularitatea temporară de care s-au bucurat unii lirici minori în epoca premergătoare junimismului s-ar datora pasiunii acestor artiști de a cugeta și credinței lor nestrămutate în idealurile artei. Versurile predecesorilor exprimau atât capacitatea de a resimți ideile în concordanță cu cele ale poporului, cât și de a le transpune într-un limbaj firesc, pe înțelesul tuturor. Viața spirituală și intensitatea sentimentelor trăite le-au păstrat inimile „tinere", chiar dacă unii dintre ei atinseseră bătrânețea în epoca eminesciană. Poetul construiește chiar o viziune apocaliptică asupra lumii, în care timpurile reale — devenite confuze prin valoarea sau nonvaloarea lor — și-au modificat succesiunea firească: astfel, viitorul pare să se fi consumat o dată cu generația valoroasă, care ieșise deja de pe scena istoriei literare, în timp ce trecutul s-a metamorfozat într-un prezent caduc (lipsit de valoare): „S-a-ntors mașina lumii, cu voi viitorul trece;/ Noi suntem iarăși trecutul — fără inimi, trist și rece..."

Pentru integritatea morală a scriitorilor de altădată și pentru sinceritatea afectivității lor, Eminescu le compară sufletele cu un „înger", iar inima cu „o lră..." Îi numește scriitori „vizionari", capabili să scruteze cu inteligență, luciditate și sensibilitate înțelesurile viitoare ale artei, precum și destinul previzibil al societăților omenești. Aceștia își destinaseră operele nu numai contemporanilor, ci și urmașilor pentru care își propuseseră să fie adevărate pilde morale. În ciuda vicisitudinilor existenței lor, desfășurate adesea în condiții precare, scriitorii iluminiști, premoderni și pașoptiști din toate cele trei țări române și-au dedicat puterea creatoare artei literare: „... Ați visat zile de aur pe-astă lume de amar..." (antiteză metaforică).

Eminescu îi consideră pe mulți dintre autorii menționați în prima parte a poemului niște veritabili apărători ai valorilor estetice ale neamului românesc.

Ultimele trei strofe renunță la accentele satirice în favoarea **meditației filozofice**. Inspirându-se din preceptele schopenhaueriene, Eminescu afirmă că viața și moartea sunt etapele firești ale existenței universale, că ele se succed perpetuu și pun capăt duratei omenești, căreia, astfel, îi asigură caracterul ei tragic. Oamenii fără idealuri duc existențe anoste, anonime valoric și nu sunt în stare să înfăptuiască lucruri durabile. Recurgând din nou la întrebările retorice, poetul național simte nevoia să redefinească atât semnificația „cugetării sacre", cât și mesajul poeziei către cititorii săi. Arta în ansamblul ei este capabilă să înfrumusețeze viața spiritului omenesc, să o înnobileze, să-i asigure complexitatea și diversitatea trăirilor sufletești, așternând „un strai de purpură și aur peste țărâna cea grea" (antiteză metaforică tipic romantică).

În strofa finală, poetul adresează salutul său de adio generației care l-a premers și căreia îi recunoaște un merit fundamental — acela de a fi realizat **o lume imaginară, cea a artei**, pe care să o opună existenței cotidiene, banale: „Ce clădeați o altă lume pe-astă lume de noroi" (contrast obținut prin repetiție și antiteză pronominală). Eminescu regretă că adevăratele valori s-au amestecat cu impostura, că lumea se măsoară după orgoliile indivizilor care o alcătuiesc și că el a avut neșansa de a trăi într-o societate decadentă și insignifiantă: „Toate-s praf... *Lumea-i cum este...* și ca dânsa suntem noi". Punctele de suspensie reluate marchează semnul identității — prin comparație — între lipsa valorii morale, caracteristică atât lumii în genere, cât și generației contemporane lui Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

Exerciții de redactare și compoziții

- Alcătuiți — într-o compoziție — portretul „epigonilor", opuși adevăratelor valori literare în viziunea eminesciană.
- Pornind de la definirea „cugetării sacre" și a poeziei numite „strai de purpură și aur peste țărâna cea grea", stabiliți — într-un eseu nestructurat — idealurile artei perene, așa cum le identifică Eminescu la predecesori și le formulează pentru el însuși la debutul carierei sale.
- „Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere...", sună versul eminescian care elogiază spiritele creatoare de limbaje lirice din ce în ce mai stăpâne pe mijloacele de expresie literară; concepeți un eseu nestructurat despre evoluția limbii poetice românești de la Dosoftei până la Mihai Eminescu.

Sonete

I. [*Afară-i toamnă...*]

Afară-i toamnă, frunză-mpreștiată,
Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri;
Și tu citești scrisori din roase plicuri
Și într-un ceas gândești la viața toată.

Pierzându-ți timpul tău cu dulci nimicuri,
N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată;
Dar și mai bine-i, când afară-i zloată,
Să stai visând la foc, de somn să picuri.

Și eu astfel mă uit din jeț pe gânduri,
Visez la basmul vechi al zânei Dochii;
În juru-mi ceața crește rânduri-rânduri;

Deodat-aud foșnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scânduri...
Iar mâni subțiri și reci mi-acopăr ochii.

II. [*Sunt ani la mijloc...*]

Sunt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece
Din ceasul sfânt în care ne-ntâlnirăm,
Dar tot mereu gândesc cum ne iubirăm,
Minune cu ochi mari și mână rece.

O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,
Privirea ta asupra mea să plece,
Sub raza ei mă lasă a petrece
Și cânturi nouă smulge tu din lira-mi.

Tu nici nu știi a ta apropiere
Cum inima-mi de-adânc o liniștește,
Cu răsărirea stelei în tăcere;

Iar când te văd zâmbind copilărește,
Se stinge-atunci o viață de durere,
Privirea-mi arde, sufletul îmi crește..

III. [*Când însuși glasul...*]

Când însuși glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii —
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

Puterea nopții blând însenina-vei
Cu ochii mari și purtători de pace?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii!

Cobori încet... aproape, mai aproape,
Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față,
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strângerii în brațe —
Pe veci pierduto, vecinic adorato!

Poezia iubirii și a naturii

Precum în majoritatea scrierilor romantice, și lirica eminesciană înfățișează iubirea înțeleasă ca un sentiment întemeietor. Unul dintre miturile fundamentale ale creației noastre lirice, atât orale cât și culte, este **mitul erotic**, care — în poezia eminesciană — subliniază importanța perechii ideale, formate după modelul adamic și al Androginului platonician. Cuplul uman, unit printr-o dragoste împărtășită, întemeiază viața ființei, împăcând-o cu ritmurile lumii cosmice. Interferența dintre tema iubirii cu aceea a naturii este o modalitate lirică preluată de Eminescu din poezia folclorică.

Spre deosebire de predecesorii săi (I. Heliade-Rădulescu, Vasile Cârlova, Vasile Alecsandri), Eminescu **nu a fost un simplu pastelist**, pentru că el nu a descris imagini reale, ci cadre fantastice aspațiale și atemporale. Natura eminesciană are o **valoare intelectual-reflexivă**, căci elementele sale componente devin suporturi simbolice ale meditației poetului. Decorul eminescian este specific și reunește cele două dimensiuni esențiale — terestrul și cosmicul — reconciliate într-o viziune unitară a naturii universale. Pentru poet, spațiul cosmic este imaginat în două ipostaze: fie într-o proiecție **a genezei** (a nașterii lumii din chaos), fie într-una **a stingerii** depline, prin care se prefigurează dispariția civilizației omenești și chiar dezagregarea cosmosului. Armonia universală reconciliază contrariile, poetul construind — deopotrivă — imagini cosmogonice și escatologice. În cadrul fizic eminescian, erosul evoluează în timp, de la **idealitate** la **dezamăgire** și la o atitudine contemplativ-filozofică despre semnificația iubirii trecute. Dintre **elementele terestre** predomină cele **acvatice**, concretizate sub forma izvoarelor, a lacurilor, a mării și a oceanului. Dintre vegetale,

Scanned with OKEN Scanner

Exerciții de redactare și compoziții

- Alcătuiți — într-o compoziție — portretul „epigonilor", opuși adevăratelor valori literare în viziunea eminesciană.
- Pornind de la definirea „cugetării sacre" și a poeziei numite „strai de purpură și aur peste țărâna cea grea", stabiliți — într-un eseu nestructurat — idealurile artei perene, așa cum le identifică Eminescu la predecesori și le formulează pentru el însuși la debutul carierei sale.
- „Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere...", sună versul eminescian care elogiază spiritele creatoare de limbaje lirice din ce în ce mai stăpâne pe mijloacele de expresie literară; concepeți un eseu nestructurat despre evoluția limbii poetice românești de la Dosoftei până la Mihai Eminescu.

Sonete

I. [*Afară-i toamnă...*]

Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată,
Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri;
Şi tu citeşti scrisori din roase plicuri
Şi într-un ceas gândeşti la viaţa toată.

Pierzându-ţi timpul tău cu dulci nimicuri,
N-ai vrea ca nime-n uşa ta să bată;
Dar şi mai bine-i, când afară-i zloată,
Să stai visând la foc, de somn să picuri.

Şi eu astfel mă uit din jeţ pe gânduri,
Visez la basmul vechi al zânei Dochii;
În juru-mi ceaţa creşte rânduri-rânduri;

Deodat-aud foşnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scânduri...
Iar mâni subţiri şi reci mi-acopăr ochii.

II. [*Sunt ani la mijloc...*]

Sunt ani la mijloc şi-ncă mulţi vor trece
Din ceasul sfânt în care ne-ntâlnirăm,
Dar tot mereu gândesc cum ne iubirăm,
Minune cu ochi mari şi mână rece.

O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,
Privirea ta asupra mea să plece,
Sub raza ei mă lasă a petrece
Şi cânturi nouă smulge tu din liră-mi.

Tu nici nu ştii a ta apropiere
Cum inima-mi de-adânc o linişteşte,
Cu răsărirea stelei în tăcere;

Iar când te văd zâmbind copilăreşte,
Se stinge-atunci o viaţă de durere,
Privirea-mi arde, sufletul îmi creşte.

III. [*Când însuşi glasul...*]

Când însuşi glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii —
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

Puterea nopţii blând înseninа-vei
Cu ochii mari şi purtători de pace?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, aşa vii!

Cobori încet... aproape, mai aproape,
Te pleacă iar zâmbind peste-a mea faţă,
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strângerii în braţe —
Pe veci pierduto, vecinic adorato!

Poezia iubirii și a naturii

Precum în majoritatea scrierilor romantice, și lirica eminesciană înfățișează iubirea înțeleasă ca un sentiment întemeietor. Unul dintre miturile fundamentale ale creației noastre lirice, atât orale cât și culte, este **mitul erotic**, care — în poezia eminesciană — subliniază importanța perechii ideale, formate după modelul adamic și al Androginului platonician. Cuplul uman, unit printr-o dragoste împărtășită, întemeiază viața ființei, împăcând-o cu ritmurile lumii cosmice. Interferența dintre tema iubirii cu aceea a naturii este o modalitate lirică preluată de Eminescu din poezia folclorică.

Spre deosebire de predecesorii săi (I. Heliade-Rădulescu, Vasile Cârlova, Vasile Alecsandri), Eminescu **nu a fost un simplu pastelist**, pentru că el nu a descris imagini reale, ci cadre fantastice aspațiale și atemporale. Natura eminesciană are o **valoare intelectual-reflexivă**, căci elementele sale componente devin suporturi simbolice ale meditației poetului. Decorul eminescian este specific și reunește cele două dimensiuni esențiale — terestrul și cosmicul — reconciliate într-o viziune unitară a naturii universale. Pentru poet, spațiul cosmic este imaginat în două ipostaze: fie într-o proiecție a **genezei** (a nașterii lumii din chaos), fie într-una a **stingerii** depline, prin care se prefigurează dispariția civilizației omenești și chiar dezagregarea cosmosului. Armonia universală reconciliază contrariile, poetul construind — deopotrivă — imagini cosmogonice și escatologice. În cadrul fizic eminescian, erosul evoluează în timp, de la **idealitate** la **dezamăgire** și la o atitudine contemplativ-filozofică despre semnificația iubirii trecute. Dintre **elementele terestre** predomină cele **acvatice**, concretizate sub forma izvoarelor, a lacurilor, a mării și a oceanului. Dintre vegetale,

Scanned with OKEN Scanner

poetul preferă **teiul** și **salcâmul**, simboluri ale verii, ale miresmelor florale și ale plenitudinii germinative. Elementele cosmice recurente în poezia eminesciană sunt: **cerul**, **stelele**, **luceferii** și, mai ales, **luna**. G. Călinescu chiar numește atracția poetului către spațiul selenar — „lunatism". Soarele apare rareori în lirica poetului și, îndeosebi, în cea de tinerețe. Natura terestră este sugerată într-o continuă rotire a anotimpurilor, care marchează trecerea irevocabilă a timpului. Eternitatea duratei temporale este mereu pusă în antiteză cu efemeritatea existenței omenești. Decorul eminescian teluric are adesea un **aspect paradisiac**, **de o perfecțiune ideală**, unde elementele de floră și faună abundă. Este o **natură mitică**, de început de lume, în care cuplul uman reactualizează imaginea perechii omenești primordiale din Eden.

Sub influența literaturii populare, Eminescu personifică toate elementele naturii, menite să sugereze stările sufletești ale îndrăgostiților. Consonanța dintre natură și iubire este evidențiată de către Eminescu prin două atitudini lirice distincte: când imaginează o dragoste fericită sub forma împlinirii erotice, poetul înfățișează peisaje familiare de basm, intime, ocrotitoare, precum în poemele: ***Călin (file din poveste)***, ***Dorința***, ***Lacul***, ***Crăiasa din povești***, ***Sara pe deal***, ***Lasă-ți lumea...*** etc.; când, dimpotrivă, evocă dezamăgirea lui în iubire și spulberarea unui sentiment odinioară puternic, el proiectează un decor sumbru, încremenit, rece, cu elemente naturale stinghere, lipsite de podoabe vegetale și chiar agonizante, ca în poemele: ***Pe lângă plopii fără soț***, ***Sonetele...***, ***La steaua...***, ***Trecut-au anii...***, ***Și dacă...***, ***Din valurile vremii...***, ***De ce nu-mi vii?...*** etc.

Abordarea textului în clasă

- Demonstrați armonizarea perfectă dintre tematica romantică și realizarea formală impecabilă a *Sonetelor...* eminesciene.
- Citiți și interpretați alte poeme aparținând liricii erotice a autorului, remarcând concordanța dintre sentimentele exprimate și imaginile care alcătuiesc decorul tipic eminescian.
- Prezentați aspectul fizic și trăsăturile sufletești ale femeii ideale în poezia de dragoste a lui Eminescu, plăsmuire de vis la care spiritul poetului a năzuit mereu.

Repere de interpretare

Lirica de dragoste eminesciană numără, printre izbânzile ei recunoscute, și tripticul *Sonetelor*, ce îmbină **clasicitatea formei fixe** (două catrene urmate de tot atâtea terține) cu **un conținut elegiac de factură romantică**. Cele trei poeme au apărut în 1879, în „Convorbiri literare", având drept titluri secvențele inaugurale ale fiecăruia dintre ele: *Afară-i toamnă...*, *Sunt ani la mijloc...*, *Când însuși glasul...* Sentimentul dominant este jalea transpusă în limbajul cult al melancoliei cu accente specifice unei tânguiri pioase. Litania poetului (având o temă comună cu o altă capodoperă, *Din valurile vremii...*) s-a născut dintr-o dublă suferință: aceea a îndrăgostitului căruia moartea implacabilă sau depărtarea i-a răpit obiectul adorației sale; cea a omului solitar, care pare detașat de spectacolul naturii (atât de admirat altădată), fiindcă l-a ocrotit cât timp a fost **pereche**, dar și-a pierdut farmecul unic de când a rămas **stingher**. Natura însăși parcă îl alungă de la sânul ei pe cel desperecheat. Aceste observații permit afirmația că Eminescu n-a fost doar un geniu suficient sieși și formulei literare preferate de el, ci și **un precursor**, *Sonetele...* lui **anticipând** (împreună cu *Dintre sute de catarge...*) **simbolismul**. Remarcăm senzația copleșitoare de singurătate umană, dublată de una cosmică, alinarea plânsului omenesc în cel al ploii fără sfârșit, capacitatea autorului de a crea — numai din câteva detalii — o atmosferă autumnală dezolantă: căderea frunzei, bătaia vântului, zgomotul cadențat al picurilor grei. Poetul metaforei prin excelență recurge acum la **sinecdoca singularului pentru plural**, capabilă să sugereze desperecherea elementelor naturale înseși: „frunza", „vântul", „raza", „steaua". În locul concordanței dintre ritmurile firii și sentimentele omenești, cu care ne-a obișnuit până acum, poetul disociază între un *în afară* și un *înlăuntru*, care nu mai sunt complice. Izolat în camera sa, el recitește vechi scrisori și comprimă durata vieții sale la „un ceas" de meditație intensă. Spiritul lui oscilează între veghe și reverie, „picurând" de somn lângă jarul focului și nedorind să-i bată nimeni la ușă. Cufundat într-un jeț adânc, ca un mag din alte timpuri, poetul reînvie basmele copilăriei cu „zâna Dochia", ridicând „ceața" amintirilor, despre timpul mitic al primei vârste umane, între el și restul lumii. În terțina finală a sonetului inițial, o singură prezență este admisă în sanctuarul izolării bărbătești, cea a femeii iubite. Apropierea ei se aude prin „foșnetul" ușor

Scanned with OKEN Scanner

al rochiei, prin cadența „moale" a pasului delicat și se face simțită prin răceala mâinilor „subțiri", care acoperă ochii melancolici ai iubitului pierdut în reverii. Prezența feminină este tot atât de diafană și de imponderabilă, ca și visul bărbătesc, pe care nu-l întrerupe, ci îl amplifică într-o aură de mister.

Sonetul al doilea este cel al stării depline de veghe, care conștientizează producerea unei rupturi temporale în curgerea anilor, între cei ce au fost și cei ce vor veni așezându-se „ceasul sfânt" al iubirii împlinite. Pentru Eminescu sentimentul de dragoste este un ritual sacramental, a cărui întrerupere perturbă ordinea Cosmosului. Luciditatea este o nefericire și numai **reveria** i-ar putea readuce poetului în preajmă „minunea cu ochi mari și mână rece", ca o icoană îndrăgită, desprinsă din rama întunecată a timpului. Dacă ar avea puteri divine, ar întoarce vremea înapoi, cerându-i femeii să revină, să-și aplece privirea ocrotitoare asupra lui, să insufle „lirei" sale „cânturi nouă". Imaginea feminină evocată nu este deloc senzuală, ci **hieratică**, strălucind pe cerul memoriei îndrăgostitului, așa cum „steaua" își răspândește lumina palidă în tăcerea universului. Zâmbetul neprihănit al femeii, aidoma surâsului unui copil, îl împacă pe cel rămas singur cu „viața lui de durere" și cu nefericirea lumii. Numai ultimul vers al sonetului median mai dă impresia reaprinderii — pe durata amintirii — a combustiei sentimentale de odinioară: privirea absentă a bărbatului se intensifică („arde"), iar în suflet îi „crește" speranța că nici suferința, nici uitarea omenească nu pot neantiza plenitudinea unui ceas fericit.

Sonetul ultim debutează cu adverbul temporal „când", ce definește momentul în care meditația asupra sensurilor vieții încetează și spiritul poetului trăiește voluptatea unei viziuni erotice retrospective. Aliterația „glasul gândurilor" dezvăluie plăcerea reflexivă a scriitorului, dar și năzuința sa de a depăși satisfacția de ordin intelectual printr-o reverie sentimentală, care să-i aducă aproape ființa iubită din negura timpului. Așa cum remarcă G. Călinescu, poetul înțelege prin dragoste sentimentul întemeietor al cuplului și cel care dă sens existenței omenești. Punând un hotar lucidității amare și meditației, poetul se repune în condiția îndrăgostitului cuprins de „o dulce evlavie". Termenul folosit de autor indică un sentiment comparabil — prin forța trăirilor — cu cel religios; el crede în absolutul dragostei, așa cum omul pios este devotat religiei sale.

Nicolae Stoian, *Femeia*

Sonetul

● Din fr. **sonnet**, it. **sonneto** — „ton mic, sonet"; cf. lat. **sonare** — „a suna".

Sonetul este o poezie cu formă fixă, alcătuită din 14 versuri, în general din două catrene și două terțete, catrenele având **rimă îmbrățișată**, iar terțetele — **rimă liberă** variată. În sonet există regula ca nici un cuvânt să nu se repete, în afara, bineînțeles, a conjuncțiilor, a prepozițiilor și a verbelor auxiliare. Versul ultim are, uneori, caracter de **maximă**. Versul sonetului românesc și al celui italian are măsura de unsprezece silabe și ritmul iambic (**endecasilab iambic**), al sonetului francez, de douăsprezece silabe (**alexandrin**), iar al celui englez, de zece silabe. Sonetul apare în secolul al XIII-lea, la trubadurii francezi și este apoi cultivat, în Renașterea italiană, de către Dante și Petrarca. Se cunoaște și forma de **sonet inversat**, în care terțetele preced catrenele. Sonetul a fost ilustrat, în literatura universală, de: Leonardo da Vinci, Ariosto, Michelangelo, Tasso, Carducci, Ronsard, Musset, Gautier, Keats, Leconte de Lisle, Baudelaire, P. Valéry, Goethe, Milton, Cervantes, Góngora etc.

În literatura română, au scris sonete: Gheorghe Asachi (care a compus, în 1821, **primul sonet**), Iancu Văcărescu, Ion Heliade-Rădulescu, Timotei Cipariu, Cezar Bolliac, V. Alecsandri, M. Eminescu (***Sonete***, ***Trecut-au anii***, ***Iubind în taină***, ***Veneția***, ***S-a stins viața***), Al. Macedonski, D. Zamfirescu, G. Coșbuc, Mihai Codreanu, G. Bacovia, V. Eftimiu (peste o mie de sonete), Vasile Voiculescu (un ciclu de 90 de sonete, intitulate ***Ultimele sonete închipuite ale lui W. Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu***).

Sonetul, în limba română, utilizează endecasilabul cu ritm ascendent (vers alb), feminin.

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Grigorescu, *Femeie brodând*

Sonetul cuprinde o enumerație de întrebări retorice, al căror răspuns îl formulează poetul însuși. El cheamă ființa iubită, dorind să se întrupeze „din negurile reci", ceea ce îl duce pe cititor cu gândul la o alternativă în interpretarea sensului dat epitetului metaforic: fie că femeia iubită a pierit, fie că dragostea celor doi s-a spulberat în timp și a devenit echivalentă cu o moarte spirituală. Poetul face efortul de a reconstitui în minte iubita, conturându-i un portret ideal. Silueta ei plutește diafană „printre neguri"; adâncul nopții va fi „înseninat" prin prezența ei; ochii acesteia se definesc prin mărimea și blândețea expresiei lor, ceea ce îi atestă pacea lăuntrică. Ea coboară încet, ca un „înger", apropiindu-se de cel ce o așteaptă și zâmbindu-i în timp ce se apleacă cu tandrețe asupra feței lui. Poetul dorește o dovadă de iubire și cere imaginii plăsmuite de el (precum Arald Mariei în *Mortua est*) să se însuflețească, făcând dovada intensității iubirii lor cândva împărtășite. El ar dori ca ea să suspine, să îi atingă fața cu „geana" și să-l îmbrățișeze cu patimă. Visul poetului și dorința de recuperare a unei iubiri pierdute sunt contrazise, însă, de realitatea crudă. Când reveria încetează, luciditatea își reia locul, și poetul exclamă deznădăjduit: „Pe veci pierduto, vecinic adorato!" Antiteza finală dezvăluie incompatibilitatea dintre adorația îndrăgostitului, ce reprezintă o trăire eternă, și moartea care anulează orice sentiment omenesc. Construcțiile adverbiale sinonimice „pe veci" și „vecinic" (formă arhaică a cuvântului „veșnic") subliniază zădărnicia efortului uman în lupta împotriva morții. Cât timp va trăi, neîmblânzirea perspectivei morții celei îndrăgite va putea fi compensată prin tăria sentimentului trăit, pe care poetul nu-l va uita niciodată. Distrugerea biologică a ființei poate fi învinsă prin eternizarea iubirii recuperate de memoria individuală și colectivă a umanității. Eminescu este, în acest poem, ca un Orfeu modern care încearcă — prin cântecul lirei sale poetice — să însuflețească imaginea Euridikei dispărute în împărăția umbrelor eterne.

Analiză prozodică

Majoritatea silabelor sunt **neaccentuate**, asigurând ***Sonetelor*** eminesciene o cadență monotonă, lentă, în acord cu starea de „somnie" a eului poetic. Puritatea **ritmului iambic**, frecvența silabelor atone devin procedee de mare rafinament artistic, menite să nuanțeze evocarea unei ambianțe, de tihnă solitară, de toropeală în stare să favorizeze reveria și să descătușeze puterile fanteziei. G.I. Tohăneanu, în ***Dincolo de cuvânt***, remarcă „lipsa ritmului secund care devine, aici, un factor stilistic pozitiv, asigurând curgerea tărăgănată și obosită a versului."

Exerciții de redactare și compoziții

- M. Eminescu — model neegalat în privința liricii erotice; complexitatea erosului eminescian; elaborați un eseu nestructurat în care să demonstrați că marii poeți au „eminescianizat" obligatoriu, la începutul creației lor.
- M. Eminescu — precursor al simbolismului — prin unele teme abordate, dar mai ales prin muzicalitatea deplină a versurilor sale de dragoste, încadrate de G. Călinescu (tocmai pentru eufonia lor desăvârșită) în specia „romanței cantabile"; structurați o compoziție liberă pe această temă.
- Concepeți un eseu nestructurat în care să motivați impactul profund al liricii sentimentale a poetului asupra conștiinței românilor, folosind și următoarele idei critice aparținând lui Titu Maiorescu: „... poeziile lui [...] trec peste marginea lirismului individual, ele îmbrățișează și reprezintă un simțământ național sau umanitar [...]. Și ei au simțit în felul lor ceea ce a simțit Eminescu, în emoțiunea lui își regăsesc emoțiunea lor; numai că el îi rezumă pe toți și are mai ales darul de-a deschide mișcării sufletești cea mai clară expresie, așa încât glasul lui, deșteptând răsunetul în inima lor, le dă totdeodată cuvântul ce singuri nu l-ar fi găsit..." (Studiul estetic *Eminescu și poeziile lui*, 1889)

Scanned with OKEN Scanner

Revedere

— Codrule, codruţule,
Ce mai faci, drăguţule,
Că de când nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut
Şi de când m-am depărtat,
Multă lume am îmblat.

— Ia, eu fac ce fac de mult,
Iarna viscolu-l ascult,
Crengile-mi rupându-le,
Apele-astupându-le,
Troienind cărările
Şi gonind cântările;
Şi mai fac ce fac de mult,
Vara doina mi-o ascult
Pe cărarea spre izvor
Că le-am dat-o tuturor,
Împlându-şi cofeile,
Mi-o cântă femeile.

— Codrule cu râuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din tânăr precum eşti
Tot mereu întinereşti.

— Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frunza-mi sună;
Şi de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor,
Iar noi locului ne ţinem,
Cum am fost aşa rămânem:
Marea şi cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna şi cu soarele,
Codrul cu izvoarele.

Ion Andreescu, *Pădure desfrunzită*

Folclorul, izvor de inspiraţie

Ca şi Alecsandri, M. Eminescu s-a dovedit un pasionat culegător de folclor, fără a intenţiona publicarea unei antologii de creaţie populară, ca predecesorul lui. Respectând una dintre cerinţele curentului romantic, Eminescu a văzut în folclorul naţional o sursă importantă de inspiraţie creatoare. G. Călinescu chiar a analizat interferenţa liricii populare cu cea eminesciană într-un capitol special al exegezei sale (***Opera lui Mihai Eminescu***), intitulat „Folclor savant". Criticul observă două maniere distincte de folosire şi selectare a elementelor folclorice de către Eminescu: fie **preluarea directă** a motivelor şi a temelor recurente în lirica folclorică, fie **modificarea cultă** a surselor populare. În prima categorie, Călinescu aşază aşa-numitele „romanţe cantabile", iar în cea de-a doua integrează opere fundamentale, precum ***Luceafărul*** şi ***Mai am un singur dor...***

Romanticul Eminescu afirmă că o literatură cultă nu-şi poate defini **specificul naţional** decât în măsura în care a valorificat integral tradiţiile istorice şi folclorice ale naţiunii sale. El consideră că literatura populară a reuşit performanţa artistică de a găsi expresia cea mai potrivită, mai directă şi succintă de exprimare a ideilor rapsozilor, prin şlefuirea colectivă şi succesivă a aceluiaşi text folcloric de către mai mulţi autori anonimi. În acest sens, poetul exclamă admirativ: „Poezia populară este expresia cea mai scurtă a simţământului şi a gândirii". Eminescu îşi propusese încă din tinereţe să atingă, în opera lui, limpezimea de conţinut şi perfecţiunea în formă artistică, ambele fiind trăsăturile caracteristice ale etosului românesc. Dintre poemele în care Mihai Eminescu a prelucrat motive populare în forme deosebit

Scanned with OKEN Scanner

de rafinate, menționăm: ***Revedere...***, ***Povestea codrului***, ***Ce te legeni?***, ***La mijloc de codru...***, ***Peste vârfuri...***, ***Somnoroase păsărele***, ori epistola feciorului de domn către soția sa, din ***Scrisoarea III***, fragment liric inspirat dintr-o doină de cătănie, culeasă de poet în peregrinările sale prin țară.

Abordarea textului în clasă

- Analizați comparativ o doină populară (dintr-o antologie de folclor) și poemul *Revedere...* Stabiliți elementele comune celor două texte lirice.
- Explicați de ce natura eminesciană este frecvent antropomorfizată, intervenția codrului fiind exclusiv afirmativă, iar cea umană — neliniștit interogativă.
- Interpretați conotațiile următoarei antiteze ontologice stabilite de G. Călinescu: „Codrul, marea, râul, luna nu sunt fenomene, ci idei; fenomen este doar omul..." (*Opera lui Mihai Eminescu*).

Repere de interpretare

Acest poem de sorginte folclorică a fost publicat în „Convorbiri literare", în 1879, deși manuscrisele eminesciene precizează faptul că a fost elaborat cu câțiva ani mai înainte, integrându-se liricii de tinerețe a poetului. Dialogul imaginar cu un **element de natură personificat** este un procedeu specific **doinelor populare** românești. Primul vers, constând într-un apelativ reluat în formă diminutivată și adresat codrului, a fost reprodus de Eminescu întocmai, dintr-o doină culeasă de el și notată pe fila unui manuscris. Eminescu a folosit și un model cult (volumul *Doine* al lui V. Alecsandri). Dacă poetul de la 1848 menținuse — în doinele sale — tematica și versificația populară, Eminescu a depășit sursele folclorice prin imaginarea unui decor natural, devenit specific prin implicațiile filozofice ale liricii sale și prin desăvârșirea tehnicii prozodice.

Forma dialogată a poemului presupune existența a două planuri distincte, înfățișate în antiteză: **condiția umană**, caracterizată prin efemeritatea ei, și **cadrul natural**, care rămâne veșnic. Planul uman este predominant **interogativ**, poetul formulând la adresa codrului întrebările esențiale despre existență, care l-au frământat toată viața. Astfel, poetul a dorit să reliefeze perpetua curiozitate a omului, care se raportează mereu pe sine la scara întregii naturi. Planul personificat al codrului este, mai ales, **afirmativ**, fiind alcătuit din răspunsurile acestuia la întrebările neliniștite ale ființei. Se poate constata — pe măsura derulării versurilor — o evoluție a sentimentelor poetului, de la bucuria inițială a regăsirii intimității cu natura, până la amărăciunea finală a constatării că Universul se menține etern, în timp ce omul este pieritor.

Invocarea directă a naturii umanizate se realizează printr-o formulă tautologică și diminutivată. Adresarea în diminutive constituie o modalitate artistică specifică folclorului național. Chiar și epitetul afectiv „drăguțule", care marchează reciprocitatea și gingășia afecțiunii dintre poet și codru, apare frecvent în doine și balade. Eminescu recunoaște cu regret că relația lui sufletească cu natura a fost întreruptă și că vicisitudinile vieții l-au îndepărtat temporar de universul natural. Trecerea timpului pentru ființa umană ajunge de nerecuperat și este semnalată atât de repetiția adjectivului

Epitetul
Figură de semnificație

● Din gr. **epitheton** — „cuvânt adăugat".

Acest trop constă în reliefarea unor însușiri deosebite ale obiectelor, ființelor, ideilor, fenomenelor și ale stărilor sufletești. În majoritatea lor, epitetele sunt exprimate prin **adjective** (declinate, adesea, la grade de comparație diferite), dar pot fi exprimate și prin **substantive** (de obicei precedate de prepoziții), atunci când pot fi echivalate semantic cu adjective: pădure de aur (aurie), jale de toamnă (tomnatică), inimă de piatră (împietrită) etc. Ele pot determina nu numai substantive regente, ci și **verbe**, sau chiar **adverbe**, arătând caracteristicile unor acțiuni verbale, ori pe cele ale unor circumstanțe adverbiale:

„Flori albastre tremur' **ude** în văzduhul tămâiet..." (M. Eminescu);

„Buciumă toamna/ **Agonic** — din fund/ Trec păsărele/ Și **tainic** s-ascund" (G. Bacovia).

T.Vianu, în studiul ***Epitetul eminescian***, subliniază că „vechile tratate de retorică ne asigurau că epitetul este totdeauna un adjectiv în funcție de atribut".

Din rândul epitetelor fac parte nu numai adjectivele, dar și toate acele părți de cuvânt sau de frază care determină substantivele și verbele prin însușiri înregistrate de fantezia și de

Scanned with OKEN Scanner

cantitativ „multă" (pe lângă substantivele nearticulate „vreme" și „lume"), cât și de folosirea verbelor la perfectul compus al indicativului: „nu ne-am văzut", „au trecut", „m-am depărtat", „am îmblat". Expresia poetică este preponderent arhaică, dând impresia de lume ancestrală, în care toate formele de viață coexistă și pier pe rând: „au trecut", „am îmblat". Codrul vorbește ca un bătrân personaj anonim și colectiv, a cărui experiență multimilenară conferă limbajului său un ton sfătos și pilduitor. Repetițiile verbale și adverbiale alcătuiesc un vers laimotiv, care subliniază reluarea perpetuă a ciclului natural. Anotimpurile se repetă, esența naturii rămâne aceeași, numai formele vegetale și biologice se reînnoiesc în variate regnuri și specii: „Ia, eu fac ce fac demult..." Dacă poetul vorbește despre sine, proiectându-și eul într-un **timp trecut**, ca și ciobanul mioritic, convins că scurta lui trecere prin lume se va încheia curând, codrul se exprimă numai la **prezentul etern**; în acest fel, poetul subliniază și gramatical-morfologic opoziția temporală dintre planul omenesc și cel cosmic.

Codrul reînvie, în fața poetului, imaginea antitetică a celor două anotimpuri majore, cel hibernal și cel estival. În timpul iernii, pădurea ascultă resemnată vuietul „viscolului", care îi distruge podoabele vegetale, „rupând" crengile copacilor, înghețând apele, acoperind cu troiene cărările și „gonind" păsările cântătoare. Repetiția gerunzială („rupând", „astupând", „troienind", „gonind") simbolizează perpetuarea succesiunii anotimpurilor și reluarea monotonă a stihiilor naturii. Viscolul se repetă în fiecare an, iar codrul, familiarizat cu efectele acestuia, nu se mai teme de el. În timpul verii, pădurea reînvie și îmbracă haina vegetală de o mare varietate cromatică. Drumurile prin codru și, mai ales, cele ce duc spre izvoare sunt însuflețite de cântecele femeilor. Într-o variantă a poemului, elementele vegetale erau înlocuite cu cele animale. Dar Eminescu le-a preferat pe cele dintâi, pentru a sublinia faptul că esența naturii nu se modifică, numai formele ei fiind supuse transformărilor. În timp ce își umplu „cofeile" cu apă, femeile intonează doinele tradiționale în lumea rurală. Se remarcă prezența și repetiția în exces a dativului posesiv și a celui etic, formulate cu ajutorul pronumelui personal ***mi***. Codrul este bucuros să înregistreze prezența umană cotidiană în mijlocul său; este mândru de faptul că fiecare „cărare spre izvor" aparține tuturor. În codru omul și-a găsit fie un adăpost în vremuri grele, fie a privit natura ca pe un paradis terestru, în care dragostea dintre ființe este ocrotită.

Poetul se adresează codrului, folosind accente de odă prin care elogiază tinerețea veșnică a formelor naturale. Repetiția substantivului nearticulat „vreme", antiteza verbală temporală „trece–vine" și tautologia lexicală a adjectivului „tânăr" asociat cu verbul „întinerești" subliniază ideea că, în ciuda trecerii timpului, natura se păstrează

Cela Neamțu, *Omagiu lui Eminescu*

sensibilitatea cititorului, adică prin însușiri estetice: de exemplu, în versurile din balada Meșterului Manole („Și Manoli, zece,/ **Care-i și întrece...**"), propoziția atributivă de calificare este echivalentă cu un **epitet moral** (adică, superior celorlalți). Epitetele acoperă o gamă variată de însușiri și se clasifică astfel:

a) **ornant** sau general (în accepția lui T. Vianu, este cel care „aparține clasei întregi: genului și speciei din care face parte"): „Ochii tăi **mari** caută-n frunza **cea rară**" (M. Eminescu);

b) **individual** (care exprimă o însușire specifică unui anumit obiect, sau care este legată de o anumită împrejurare): „**Frumos** (epitet ornant) odor e Fulga! Și **naltă**-i e făptura!" (Vasile Alecsandri) — epitet individual;

c) **cromatic** (propriu-zis și prin sugerare): „Mii de fluturi mici **albaștri** (epitet propriu-zis)..." (M. Eminescu); „Curg în râuri **sclipitoare** (M. Eminescu) — epitet prin sugerare;

d) **personificator**: „Ele [izvoarele] trec cu **harnici** unde și suspină-n flori **molatic**." (M. Eminescu);

e) **comparativ**: „El are glas puternic în gură rumioară/ Și mers **cu legănare** (ca o legănare) de gingașă fecioară" (V. Alecsandri);

f) **metaforic**: „Și **părul său de aur** în crețuri lungi se lasă/ Ca pe strujanul verde un **caier de matasă**" (V. Alecsandri);

g) **hiperbolic**: „Și zalele-i zuruie **crunte**,/ **Gigantică** poart-o cupolă pe frunte..." (G. Coșbuc);

h) **aliterativ**: „Într-o sălbatică splendoare" (G. Coșbuc);

i) **onomatopeic**: „Ecou-i răspunde cu vocea-i **vuindă**." (M. Eminescu);

j) **pleonastic**: „Peste care trece-n zgomot **o mulțime de norod**." (Mihai Eminescu);

k) **sinestezic** (care exprimă transmutația olfactivă a impresiei vizuale): „Primăvară.../ **O pictură parfumată** cu **vibrări de violet**." (G. Bacovia).

Scanned with OKEN Scanner

Epitetul sinestezic sugerează senzații vizuale, auditive, tactile, olfactive, care se îmbină în cadrul poeziilor simboliste;

l) **aspațial și atemporal**: „Plutea-ntr-acest **imens** senin." (G. Coșbuc); „Pare că și trunchii **vecinici** poartă suflete sub coajă." (M. Eminescu);

m) **oximoronic** (care creează un contrast puternic între determinant și determinat, contrast inacceptabil logic, dar admisibil în plan imaginar): „Venere, **marmură caldă, ochi de piatră ce scânteie**"; „Cu-**mbrățișări de brațe** reci" (M. Eminescu);

n) **tautologic** (adjectivul și substantivul sugerează aceeași idee): „**tăpșanul prăvălatic**"; „**făclii prealuminate**" (M. Eminescu);

o) **inversat**: „**Bătrânul** mag înalță fruntea,/ **Ce sfânt** e graiul gurii sale." (O. Goga).

Epitetele mai pot fi: **simple, duble, triple**, iar cele în lanț (depășind trei determinări consecutive) formează **o pletoră**. Pot fi și **reluate** (când autorul insistă asupra unei însușiri aparte a unui obiect): „**Sură**-i sara cea de toamnă; de pe lacuri apa **sură**/ Înfunda mișcarea-i creață între stuf la iezătură." (M. Eminescu).

Epitetul **evocativ** (în accepția lui T. Vianu) este unul **moral**, căci el caracterizează o realitate exprimată prin conținutul semantic al unui substantiv ori al unui verb: „blestemul **mizantropic**", „**duioasele** dureri" (M. Eminescu).

identică cu sine. Epitetul metaforic „râuri line" accentuează ideea filozofică panteistă, conform căreia în natură totul curge, se mișcă și se metamorfozează dintr-o formă într-alta.

Poetul asociază, în mod intenționat pleonastic, două adverbe de mod — „tot" și „mereu" — pentru a reliefa continuitatea existenței formelor naturale. El este uimit de faptul că natura terestră și cosmică nu se supune legilor implacabile ale timpului care guvernează și pun capăt vremelnicei treceri omenești prin lume. Capacitatea de a înțelege fenomenele aparent de neînțeles rămâne un atribut al acelei vârste miraculoase, care, pentru Eminescu, a fost copilăria. Această idee coincide cu finalul poemului elegiac *O, rămâi...* După trecerea iernii, la sosirea primăverii, pădurea va renaște cu elementele sale de floră și de faună, regenerându-se, precum mitica pasăre Phoenix din propria cenușă.

În finalul poemului, răspunsul codrului subliniază perenitatea naturii și statornicia speciilor ei, în pofida curgerii eterne a timpului și a acțiunii distructive a stihiilor. Pentru natură, noțiunea de „vreme" nu există, iar fenomenele telurice și astrale se repetă identic: stelele apar și își reflectă lumina în apele lacului, vântul bate, frunzele foșnesc, iar Dunărea își urmează cursul ei prestabilit. Eminescu obține efecte stilistice din **îmbinarea repetiției cu chiasmul**, ca să reliefeze faptul că noțiunile morale de bine și rău, de frumos și urât nu există în spațiul natural: astfel, fie vremea „rea sau bună", ori „bună–rea", ritmurile cosmice se succed la fel. Noțiunile etice invocate influențează numai destinul uman, căci soarta fiecărui individ este „schimbătoare", oscilând fatal între bine și rău. Omul reprezintă o ființă „rătăcitoare", căutând — în permanență — locul ideal în care să existe și să se statornicească. Aceste definiții referitoare la menirea omului în lume sunt formulate ca niște maxime de către codru. În opoziție cu destinul fragil și modificabil al omului, natura este puternică prin trăsăturile ei imuabile, căci rămâne neschimbată, păstrându-și formele, legile și ritmurile dintotdeauna. Codrul nu este singur, el se integrează într-o pluralitate a fenomenelor, marcată, în poezie, de pronumele personal „noi" și de folosirea verbelor la persoana I plural: „ne ținem", „cum am fost așa rămânem". Eminescu întrebuințează o arhaică locuțiune verbală, în care apare **dativul locativ** cu funcție de complement circumstanțial de loc: „Iar noi **locului** ne ținem..." (s.n.)

Partea finală a poemului constă într-o amplă enumerație a elementelor naturii, grupate într-o ordine firească, ce reunește spațiul terestru cu cel cosmic: în apele „mărilor" se varsă cursurile „râurilor", în lumea pământeană se înscriu „pustiurile", astrul nocturn și cel diurn luminează, pe rând, momentele temporale ale nopții și ale zilei, iar „codrul" se armonizează cu susurul „izvoarelor".

Așadar, *Revedere...* este **o elegie meditativă**, scrisă după modelul folcloric al doinei românești. Poetul face, totuși, o excepție în privința **metrului trohaic** al versurilor, care nu concordă semantic cu **tema de jale** a poemului.

Elementele folclorice preluate de Eminescu sunt: motivul codrului, personificat și înfățișat ca un confident ideal al omului, dialogul imaginar cu un element natural, familiaritatea adresării directe între două personaje devenite simbolice, versificația poeziei constând în: ritmul trohaic, măsura versului tradițional de 7–8 silabe, rima împerecheată alternând cu monorima (rima continuă).

Elementele culte, ce reflectă originalitatea poetului romantic, constau în: sentimentul elegiac dominant, substratul filozofic al versurilor, viziunea pesimistă asupra condiției umane, ideea de eternitate a universului în opoziție cu soarta precară a individului, condamnat să viețuiască sub semnul „norocului".

Scanned with OKEN Scanner

Exerciții de redactare și compoziții

- Argumentați, într-un eseu structurat, cum exprimă Eminescu — la nivel gramatical, lexical și stilistic — antiteza dintre materia în veșnică alcătuire și viața omului etern „rătăcitor" pe pământ.
- „Natura și folclorul — tărâmuri ale universului mitic exprimat în variate forme concrete și spirituale"; elaborați un eseu pe tema menționată.
- „Interferența elementelor folclorice și culte în lirica eminesciană — cerință estetică a romantismului și preferință a lui Eminescu însuși, admirator, încă din copilărie, al tezaurului popular românesc"; structurați un eseu demonstrativ pe această temă comparatistă.

Angela Balogh, *Zbor*

Scrisoarea I

Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,
Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, și în odaie
Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.

Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci
Și gândirilor dând viață, suferințele întuneci;
Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,

Poemele vedice

Vedele (în limba sanscrită: **veda** — „cunoaștere", „știință") sunt documente literare și filozofic-religioase ale Antichității indice, redactate între mileniile II–I î. Hr., care au devenit „Cărțile sfinte" ale brahmanilor și ale hindușilor. Ele cuprind patru culegeri succesive de texte:

a) ***Rigvēda*** (Veda imnurilor);
b) ***Samaveda*** (Veda cântărilor);
c) ***Jadjurveda*** (Veda sacrificiilor);
d) ***Athārvaveda*** (Veda vrăjilor).

Rigvēda este cea mai veche dintre culegerile de texte sacre și prezintă cea mai mare valoare literară. Aceasta cuprinde 1028 de imnuri dispuse în câte zece cicluri, numite ***Mandale***.

Vedele cuprind și scrieri ce inserează regulile morale necesare pentru viața ascetică, numite ***Upanișade***, care au devenit celebre în cultura universală.

„Vedanta" (în sanscrită — „Desăvârșirea «Vedelor»") a reprezentat o școală a filozofiei indiene, fondată, în secolul al IV-lea î. Hr., de înțeleptul Badarayana, pe baza „Upanișadelor". Din secolul al XI-lea, „Vedanta" a devenit filozofia dominantă în India.

Mihai Eminescu s-a inspirat din ***Imnul creațiunii lumii*** care face parte din culegerea ***Rigvēda***, mai ales în descrierea poetică a genezei din ***Scrisoarea I***, unele versuri ale autorului român fiind aproape similare cu cele din modelul antic indian:

„Atunci nici Neființă n-a fost, și nici Ființă,/ Căci nu era nici spațiu, nici cer, și nici stihie./ Avea stăpân și margini pe-atuncea Universul?/ Avea adânci prăpăstii? Dar mare? Nu se știe. - - - -.

N-a fost nici Nemurire, nici Moartea nu-ncepuse./ Nu se născuse noaptea, căci nu fusese zi./ Nici vânt n-a fost să bată acele începuturi;/ Însă Ceva în lume — Unicul — se ivi."

Scanned with OKEN Scanner

Exerciții de redactare și compoziții

- Argumentați, într-un eseu structurat, cum exprimă Eminescu — la nivel gramatical, lexical și stilistic — antiteza dintre materia în veșnică alcătuire și viața omului etern „rătăcitor" pe pământ.
- „Natura și folclorul — tărâmuri ale universului mitic exprimat în variate forme concrete și spirituale"; elaborați un eseu pe tema menționată.
- „Interferența elementelor folclorice și culte în lirica eminesciană — cerință estetică a romantismului și preferință a lui Eminescu însuși, admirator, încă din copilărie, al tezaurului popular românesc"; structurați un eseu demonstrativ pe această temă comparatistă.

Angela Balogh, *Zbor*

Scrisoarea I

Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,
Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, și în odaie
Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.

Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci
Și gândirilor dând viață, suferințele întuneci;
Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,

Poemele vedice

Vedele (în limba sanscrită: **veda** — „cunoaștere", „știință") sunt documente literare și filozofic-religioase ale Antichității indice, redactate între mileniile II–I î. Hr., care au devenit „Cărțile sfinte" ale brahmanilor și ale hindușilor. Ele cuprind patru culegeri succesive de texte:

a) ***Rigvēda*** (Veda imnurilor);
b) ***Samaveda*** (Veda cântărilor);
c) ***Jadjurveda*** (Veda sacrificiilor);
d) ***Athārvaveda*** (Veda vrăjilor).

Rigvēda este cea mai veche dintre culegerile de texte sacre și prezintă cea mai mare valoare literară. Aceasta cuprinde 1028 de imnuri dispuse în câte zece cicluri, numite ***Mandale***.

Vedele cuprind și scrieri ce inserează regulile morale necesare pentru viața ascetică, numite ***Upanișade***, care au devenit celebre în cultura universală.

„Vedanta" (în sanscrită — „Desăvârșirea «Vedelor»") a reprezentat o școală a filozofiei indiene, fondată, în secolul al IV-lea î. Hr., de înțeleptul Badarayana, pe baza „Upanișadelor". Din secolul al XI-lea, „Vedanta" a devenit filozofia dominantă în India.

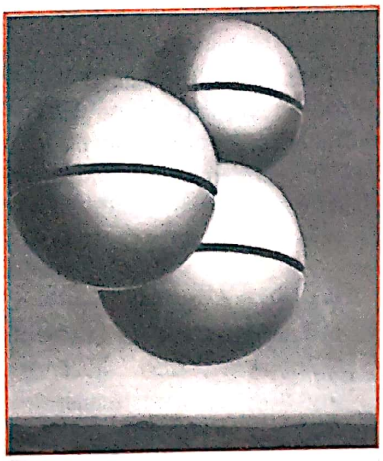
Mihai Eminescu s-a inspirat din ***Imnul creațiunii lumii*** care face parte din culegerea ***Rigvēda***, mai ales în descrierea poetică a genezei din ***Scrisoarea I***, unele versuri ale autorului român fiind aproape similare cu cele din modelul antic indian:

„Atunci nici Neființă n-a fost, și nici Ființă,/ Căci nu era nici spațiu, nici cer, și nici stihie./ Avea stăpân și margini pe-atuncea Universul?/ Avea adânci prăpăstii? Dar mare? Nu se știe.

N-a fost nici Nemurire, nici Moartea nu-ncepuse./ Nu se născuse noaptea, căci nu fusese zi./ Nici vânt n-a fost să bată acele începuturi;/ Însă Ceva în lume — Unicul — se ivi."

Scanned with OKEN Scanner

René Magritte, *Vocea văzduhului*



Analiză prozodică

Poetul a folosit versuri trohaice lungi de 15/16 silabe, cu numai două accente tari în emistihuri (în loc de patru), așa cum a procedat în ***Scrisoarea I***:

„... suferințele întuneci..."
v v ´ v v v ´ v

„... mărilor singurătate..."
´ v v v v v ´ v

Într-adevăr, din pricina volumului lor fonetic dezvoltat, două cuvinte sunt de ajuns pentru a forma spațiul de opt silabe al fiecărui emistih. În evocarea peisajului marin și a atmosferei nocturne luminate de astrul selenar, opțiunea poetului pentru cuvintele lungi („mișcătoarea mărilor singurătate"), alături de succesiunea — puțin obișnuită — de cinci silabe atone, contribuie la reliefarea sentimentului nemărginirii spațio-temporale. Prima parte a ***Scrisorii I*** este redactată în **octometru trohaic reduplicat**, cu cezură la mijloc, fiecare emistih fiind o **tetrapodie**. Eminescu a avut, cu siguranță, drept model, tetrametrul trohaic popular. Schema prozodică a octometrului trohaic este:

„Când cu ge-ne os-te-ni-te
´ v ´ v ´ v ´ v //
sa-ra su-flu-n lu-mâ-na-re"...
´ v ´ v ´ v ´ v

Poetul îl combină, în versurile următoare ale primei satire, cu o structură mai rafinată:

Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate!
Câte țărmuri înflorite, ce palate și cetăți,
Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți!
Și în câte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,
Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!
Vezi pe-un rege ce-mpânzește globu-n planuri pe un veac,
Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac...
Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții;

La același șir de patimi deopotrivă fiind robi,
Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi!
Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr,
Altul caută în lume și în vreme adevăr,
De pe galbenele file el adună mii de coji,
A lor nume trecătoare le însamnă pe răboj;
Iară altu-mparte lumea de pe scândura tărâbii,
Socotind cât aur marea poartă-n negrele-i corăbii.
Iar colo bătrânul dascăl cu-a lui haină roasă-n coate,
Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate
Și de frig la piept și-ncheie tremurând halatul vechi,
Își înfundă gâtu-n guler și bumbacul în urechi;
Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic,
Căci sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă,
Noaptea-adânc-a veciniciei el în șiruri o dezleagă;
Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.

Pe când luna strălucește peste-a tomurilor bracuri,
Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri,
La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă,
Pe când totul era lipsă de viață și voință,
Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume priceputǎ și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare fără rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpânea eterna pace!...
Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpânul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în fâșii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorând din infinit,

Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.
Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici;
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
Ne succedem generații și ne credem minunați;
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată.
Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adâncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...
Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al neființei universul cel himeric...

În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,
Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte;
Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți înghează și s-azvârl rebeli în spați,
Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați;
Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;
Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființii totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...
.....
Începând la talpa însăși a mulțimii omenești
Și suind în susul scării pân' la frunțile crăiești,
De a vieții *lor* enigmă îi vedem pe toți munciți,
Făr-a ști să spunem care ar fi mai nenorociți...
Unul e în toți, tot astfel precum *una* e în toate,
De asupra tuturora se ridică cine poate,
Pe când alții stând în umbră și cu inima smerită
Neștiuți se pierd în taină ca și spuma nezărită —
Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor *ei* sau ce gândesc?...
Ca și vântu-n valuri trece peste traiul omenesc.

Fericească-l scriitorii, toată lumea, recunoască-l...
Ce-o să aibă din acestea pentru el, bătrânul dascăl?
Nemurire, se va zice. Este drept că viața-ntreagă,
Ca și iedera de-un arbor, de-o idee i se leagă.
«De-oi muri — își zice-n sine — al meu nume o să-l poarte
Secolii din gură-n gură și l-or duce mai departe,
De a pururi, pretutindeni, în ungherul unor crieri
Și-or găsi, cu al meu nume, adăpost a mele scrieri!»
O, sărmane! ții tu minte câte-n lume-ai auzit,
Ce-ți trécu pe dinainte, câte singur ai vorbit?
Prea puțin. De ici, de colo de imagine-o fâșie,
Vre o umbră de gândire, ori un petec de hârtie;

„Pes-te câ-te mii de va-luri
v v ⏜ v / ⏜ v / ⏜ v //
stă-pâ-ni-rea ta stră-ba-te
v v ⏜ v v / v ⏜ v /
Când plu-tești pe miș-că-toa-rea
v v ⏜ / v v v ⏜ v //
mă-ri-lor sin-gu-ră-ta-te."
⏜ v v / v v v ⏜ v

Așadar, combinația prozodică este: peon III, doi trohei (formând o dipodie trohaică), mesomacru și amfibrah în primul vers; anapest, mesomacrul I, dactil și mesomacrul al II-lea în versul următor citat.

Se remarcă utilizarea mesomacrului (gr. **meso** — mijlociu, **macros** — lungime), picior metric de cinci silabe, cu accentul căzând, de obicei, pe silaba a patra (v v v ⏜ v). M. Eminescu recurge la mesomacru și în poezia ***S-a dus amorul...*** O variantă a acestuia, mai lungă cu o silabă neaccentuată (hipermesomacrul v v v ⏜ v v), o folosesc, pe lângă M. Eminescu (în ***Luceafărul***), Al. Macedonski (în ***Noaptea de mai***), L. Blaga (în ***Ulise***) și alții.

Personalități

Arthur Schopenhauer (1788–1860).

Filozof idealist german care, prin concepția sa despre lume, a încurajat evaziunea romantică.

În ***Lumea ca voință și reprezentare***, opera sa principală, publicată în 1819, teza esențială o constituie formularea subiectivă: „Lumea este reprezentarea mea". În această lucrare, realitatea este considerată o aparență, o iluzie, în spiritul budismului.

Viața omului constituie o permanentă deziluzie și sursă de suferință, de sub tirania căreia omul se poate elibera numai parțial, prin **contemplare estetică** (cu ajutorul muzicii) și total, prin „nirvana" (înăbușirea voinței de a trăi și, implicit, stingerea suferinței).

Estetismul și **pesimismul** sau au influențat filozofia și literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai ales prin intermediul gânditorilor de marcă ai cenaclului „Junimea", Titu Maiorescu și Mihai Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

Lumea este un „lucru în sine", ca urmare a manifestării unei „voințe oarbe de a trăi", așadar, un prilej de nefericire perpetuă.

Existența în spirit este lipsită de determinări și tinde spre **absolutul** care se opune lumii fenomenelor generatoare de suferință. Conceptul de „nirvana" (în sanscrită — „stingere") simbolizează „repaosul absolut" (încetarea ciclului reîncarnărilor și eliberarea definitivă de suferințe, obținută prin contemplație și asceză). Nirvana este o concepție mistică răspândită în Europa de Arthur Schopenhauer.

Scrisorile...

Perioada cea mai bogată în creația eminesciană s-a plasat între anii 1876–1883, răstimp în care poetul a fost redactor al ziarului conservator „Timpul". Pe durata celor șapte ani, el a dat la iveală capodoperele liricii sale, precum: ***Luceafărul, Scrisorile..., Mai am un singur dor, Glossă, Odă — în metru antic, Pe lângă plopii fără soț*** etc.

Cele cinci ***Scrisori*** au fost concepute în 1881 și au fost publicate în „Convorbiri literare", astfel: primele patru au văzut lumina tiparului pe durata anului 1881, iar ultima a apărut postum, abia în 1890. ***Scrisoarea I*** a fost publicată la 1 februarie 1881, în „Convorbiri literare", și este o **meditație filozofică cu o structură romantică**, reunind câteva dintre miturile esențiale ale liricii poetului, așa cum sunt cel al nașterii și al morții Universului, mitul înțeleptului (al „dascălului"), capabil să descifreze tainele aflate în semnele din Cartea lui, și mitul creatorului, care dezvoltă tema condiției omului de geniu într-o lume incapabilă să recunoască și să prețuiască adevăratele valori intelectuale.

Precum în toate ***Scrisorile***,

Și când propia ta viață singur n-o știi pe de rost,
O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?
Poate vreun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,
Printre tomuri brăcuite așezat și el, un brac,
Aticismul limbii tale o să-l pună la cântari,
Colbul ridicat din carte-ți l-o sufla din ochelari
Și te-o strânge-n două șiruri, așezându-te la coadă,
În vro notă prizărită sub o pagină neroadă.

Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarâmi... orice-ai spune,
Peste toate o lopată de țărână se depune.
Mâna care-au dorit sceptrul universului și gânduri
Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri...
Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormântare,
Splendid ca o ironie cu priviri nepăsătoare...
Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te așteaptă.
Ba să vezi... posteritatea este încă și mai dreaptă.

Neputând să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire?
Ei vor aplauda desigur biografia subțire
Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,
C-ai fost om cum sunt și dânșii... Măgulit e fiecare
Că n-ai fost mai mult ca dânsul. Și prostatecele nări
Și le umflă orișicine în savante adunări
Când de tine se vorbește. S-a-nțeles de mai nainte
C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte.
Astfel încăput pe mâna a oricărui, te va drege,
Rele-or zice că sunt toate câte nu vor înțelege...
Dar afară de acestea, vor căta vieții tale
Să-i găsească pete multe, răutăți și mici scandale —
Astea toate te apropie de dânșii. Nu lumina
Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele și vina,
Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt
Într-un mod fatal legate de o mână de pământ;
Toate micile mizerii unui suflet chinuit
Mult mai mult îi vor atrage decât tot ce ai gândit.
.....

Între ziduri, printre arbori ce se scutură de floare,
Cum revarsă luna plină liniștita ei splendoare!
Și din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate;
Amorțită li-i durerea, le simțim ca-n vis pe toate,
Căci în propia-ne lume ea deschide poarta-ntrării
Și ridică mii de umbre după stinsul lumânării...
Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate,
Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!

Abordarea textului în clasă

- Interpretați — pe fragmente corespunzătoare celor cinci părți indicate în rubrica „Repere de interpretare" — înțelesurile detaliate ale *Scrisorii I.*
- Stabiliți — pe baza reperelor de interpretare și a observațiilor făcute în clasă — trăsăturile ce asigură poemului studiat calitatea estetică de meditație filozofică pe o temă romantică, cu accente satirice în partea ei finală.
- Citiți și celelalte patru *Scrisori* eminesciene, evidențiind antitezele lor tematice similare ori distincte în raport cu prima satiră.

Repere de interpretare

Scrisoarea I are 156 de versuri și o structură ciclică, debutând și încheindu-se cu imaginea lunii care luminează, deopotrivă, existența oamenilor, indiferent de nivelurile sociale pe care le-au atins indivizii pe durata vieții lor: „Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții... ". În poem se disting cinci părți: cea dintâi (primele șase versuri) introduce în cadru două motive romantice: cel al timpului care marchează — prin efemeritate — existența individuală și — prin perenitate — durata eternă a Cosmosului, alături de **motivul astrului selenar**, îmbrățișând cu razele sale civilizațiile umane, de la geneză până la stingerea universală; partea a doua (versurile 7–38) dezvoltă **motivul existențial**, inspirat din filozofia lui Schopenhauer, referitor la egalitatea oamenilor în fața morții. Eminescu meditează la antiteza numai aparentă dintre individul ajuns în vârful piramidei sociale și insul umil, marcat de un destin anonim, cele două prototipuri umane fiind identice din perspectiva morții; partea a treia (versurile 39-86) reprezintă o **meditație cosmogonică**, „bătrânul dascăl" reflectând, concomitent, la nașterea și la posibila distrugere în timp a Universului (ca și Miron Costin în poemul *Viiața lumii*); partea a patra (versurile 87–144) — fiind cea mai amplă — dezvăluie condiția geniului în lumea semenilor lui. Venerabilul dascăl cugetă întâi la soarta omului în raport cu timpul ireversibil și cu eternitatea Cosmosului, iar apoi meditează, cu amărăciune și orgoliu, la poziția geniului într-o societate condusă de oameni meschini, mânați de scopuri mercantile; partea a cincea (versurile 145–156) reia motivele inițiale: contemplarea lucidă a propriei vieți de către autor și a existenței lumii desfășurate sub lumina selenară, poetul reiterând și crudul adevăr al egalității tuturor oamenilor din perspectiva neantului.

Poemul filozofic debutează cu un cadru nocturn de factură predilect romantică, în care bătaia „ceasornicului" marchează trecerea inexorabilă a vremii: „Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare..." Stingerea lumânării și apariția lunii pe bolta cerească coincid cu momentul în care poetul adoarme în odaia sa, iar starea de veghe este înlocuită cu reveria și cu visul. Poetul afirmă, după aserțiunea lui Schopenhauer, că însăși viața lui este o iluzie, un „vis", din care își reamintește doar nenumăratele dureri pe care le-a încercat: „Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate/ De dureri, pe care, însă, le simțim ca-n vis pe toate..." Poetul

Capitolul al IV-lea

și partea finală a celei dintâi dobândește caracterul unei **satire** la adresa societății contemporane autorului, fapt ce l-a determinat pe criticul Titu Maiorescu să dea epistolelor lirice eminesciene denumirea de ***Satire***, în unica ediție antumă a ***Poeziilor***, din decembrie 1883.

În ansamblul lor, epistolele lirice eminesciene abordează o tematică vastă și complexă. ***Scrisoarea I*** dezvăluie rostul creatorului genial într-o lume mediocră, dezvoltă relația dramatică a omului cu timpul, meditează pe tema nașterii, a evoluției și a posibilei stingeri a civilizației omenești în sistemul cosmic; ***Scrisoarea II*** are ca temă estetică degradarea artei poetice din vremea scriitorului într-o formă a demagogiei individuale și a parvenirii colective; ***Scrisoarea III*** dezvoltă trei idei principale: ascensiunea Imperiului otoman la rangul de primă putere în Europa Evului Mediu; elogierea trecutului glorios al națiunii române pe fundalul confruntării a doi conducători de state (Mircea cel Bătrân și Baiazid I), urmată de prezentarea bătăliei de la Rovine; demascarea falsului patriotism și a politicianismului de circumstanță din vremea contemporană poetului; ***Scrisoarea IV*** și ***Scrisoarea V*** au, deopotrivă, o temă erotică și socială, autorul lor condamnând atât profanarea autenticului sentiment de dragoste, cât și degradarea socială și confuzia valorilor, care domneau în societatea ultimelor decenii ale veacului al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Satira

● Din fr. **satyre**, lat. **satira**.

Este specia genului liric în care se ridiculizează ori se condamnă, cu dispreț și indignare, aspecte negative ale caracterului omenesc sau ale societății, moravuri, concepții, persoane, chiar opere literare etc. Termenul provine din limba latină, din sintagma **lanx satura**, care desemna un taler conținând un amestec de felurite roade, oferite ca prinos zeiței Ceres. Prima semnificație a fost, așadar, aceea de amestec literar și în acest sens a utilizat termenul poetul latin Ennius (secolul III–II î. Hr.), ca titlu al unei culegeri de poeme diferite, în metri variați. Este posibil ca, mai târziu, **satura** să fi suferit și influența cuvântului grecesc **satyros** (satir). Cele mai vechi elemente satirice apar în literatura populară. În cea cultă, primul autor satiric este considerat poetul grec Arhiloh (secolul al VII-lea î. Hr.). În literatura latină, specia a fost introdusă de Lucilius, în secolul al II-lea î. Hr. Horațiu, Iuvenal și Marțial ilustrează — la Roma — satira în secolele următoare. Continuată în Evul Mediu și Renaștere, tradiția satirei este preluată în clasicismul francez de Boileau, apoi de Voltaire, iar în literatura germană a secolului al XVIII-lea de Schiller și Goethe, în ciclul ***Xeniile***. După Schiller, există două feluri de satiră: „glumeață" și „patetică". Romantismul sporește vehemența satirei, lărgind sfera lexicului folosit și introducând o mai mare libertate în versificație, ceea ce contribuie la accentuarea pregnanței în exprimare. În literatura română, specia a fost cultivată de poeții Grigore Alexandrescu (***Satiră. Duhului meu***), Dimitrie Bolintineanu (***Nemesis***), Mihai Eminescu (***Scrisori...***) etc. Satira presupune ca autorul ei să fie apărătorul unor valori morale, în numele cărora condamnă moravuri și trăsături negative de caracter, cu scopul de a le îndrepta.

se adresează lunii personificate, pe care o numește „stăpân-a mării", care luminează, concomitent, spațiul terestru și pe cel cosmic. Razele selenare pătrund în casele omenești și dezvăluie atât destinele regilor, cât și pe cele ale muritorilor de rând. O afirmație filozofică, preluată atât din opera lui Schopenhauer, cât și din concepția budistă este aceea că oamenii rămân egali în fața morții și că viața lor se sfârșește la fel de tragic.

Scriitorul imaginează portretul „bătrânului dascăl" preocupat exclusiv de lumea ideilor și de plăsmuirile imaginației sale. Sub fruntea lui înaltă, trecutul și viitorul întregii lumi capătă semnificații deosebite, fie reconstituindu-le, fie anticipându-le. Eminescu îl compară cu titanul mitologic Atlas, cel care ținea pământul pe umerii săi. Printr-un efort intelectual, bătrânul filozof își imaginează momentul cosmogoniei (al genezei), acela care marchează desprinderea Universului din haosul originar. Cugetătorul reface mental etapele procesului cosmogonic și se întreabă cum va fi arătat Universul în starea lui latentă primordială.

Eminescu folosește imagini deja consacrate de antica filozofie indiană: haosul reprezintă materia amorfă, neorganizată și cufundată în beznă; substanța organică este echivalentă cu întinderea acvatică a unui „noian de apă", din care spontan au apărut primele forme de viață; totul este încremenit și stăpânit de „eterna pace". Din inerție a izbucnit mișcarea, sub forma unui „punct" central, din care au luat naștere principiile contrare — cel feminin („Muma") și cel masculin („Tatăl"); „negurile" eterne s-au desfăcut în „fășii" și din haos au apărut galaxiile; în spațiul galactic s-au născut corpurile cerești și fenomenele stihiale; întunericul haosului a fost risipit de Soare și de Lună, iar căldura și luminozitatea aștrilor au permis nașterea vieții pe Pământ; planetele s-au populat, iar pe Pământ s-au ivit „microscopice popoare" care s-au succedat unele altora. Gânditorul vede în timp cum civilizații strălucite au pierit din cauza războaielor nimicitoare; tot ceea ce omul a construit temeinic constituie doar o încercare disperată de a opune ceva durabil morții și neantizării temporale. Pentru Eminescu, lumea constituie o iluzie, pentru că formele vieții trec mereu în neființă: „Căci e vis al neființei universul cel himeric"...

Așa cum cugetătorul a coborât pe firul timpului, imaginându-și geneza lumii, mintea lui universală este capabilă să anticipeze și distrugerea umanității, concomitentă cu cea a Cosmosului. El are premoniția escatologică a unui apocalips, în care omenirea își va înceta ciclurile existențiale: Soarele își va pierde tăria luminozității incandescente și se va stinge; norii „întunecoși" vor acoperi limpezimea cerului, cufundând iar Pământul în beznă; planetele vor îngheța, ieșind din forța lor gravitațională și mișcându-se la întâmplare în spațiu; Pământul și Universul vor pluti în neguri, iar timpul „mort" se va transforma într-o „veșnicie" inertă. Toate ființele vor pieri, iar lumea va deveni o întindere pusie, deșertul cosmic fiind reluat în stăpânire de „eterna pace".

Eminescu reia antiteza dintre individul anonim și cel menit unei sorți strălucite. Nici unul dintre ei nu a putut dezlega enigma vieții sale și amândoi sunt la fel de fragili în fața ultimei perspective — inevitabila dispariție. Pesimismul eminescian se face simțit și prin marcarea diferențierilor aparente dintre oameni, prin durata limitată și iluzorie a existenței lor, prin suferințele îndurate continuu și prin tragica precaritate a destinelor tuturor. Eminescu susține că oamenii sunt de la naștere robii unei „soarte oarbe", indiferentă la gândurile și țelurile indivizilor. Așa cum vântul răscolește valurile, o soartă aleatorie decide existența vremelnică a fiecărui om pe Pământ.

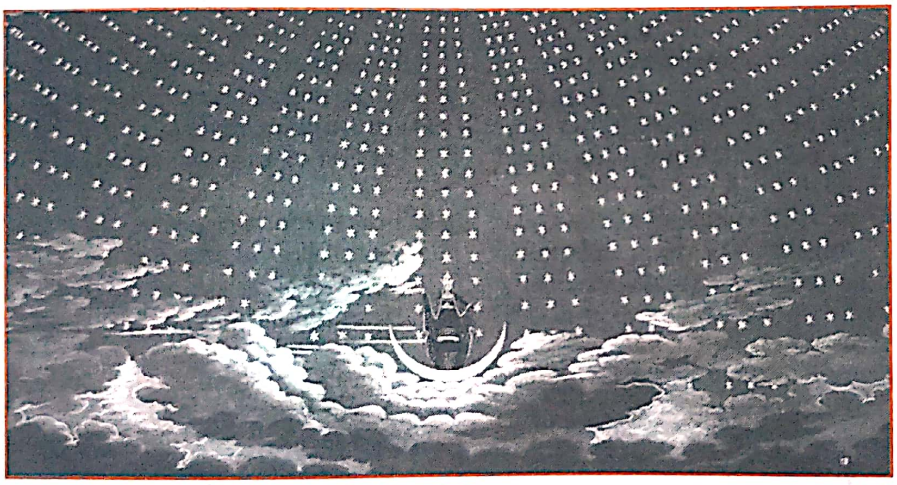
Scanned with OKEN Scanner

Fragmentul de **satiră** din acest poem dezbate condiţia vitregă a omului superior într-o lume fără idealuri. Chiar dacă „bătrânul dascăl" va fi recunoscut de către confraţii săi şi opera lui va obţine nemurirea, el a dus o existenţă modestă, umilă chiar, lipsită de satisfacţii şi marcată de suferinţe. Poetul îşi imaginează şi ce se va întâmpla după moartea cugetătorului: omul de valoare va avea parte de o înmormântare fastuoasă, la care „mititeii" vor ţine discursuri elogioase, însă nesincere; în realitate, confraţii îl invidiază, motiv pentru care îi vor evidenţia scăderile şi greşelile inerente, încercând — cu răutate şi meschinărie — să-i reducă meritele reale la nivelul lor elementar de percepţie.

Partea finală a creaţiei lirice romantice reface tabloul nocturn, strălucind în lumina selenară. Sub razele lunii, suferinţele umane par „amorţite" şi însăşi durerea este resimţită ca „într-un vis". Peisajul selenar este marcat de singurătate, aidoma omului condamnat să rămână o fiinţă solitară în faţa morţii care îl aşteaptă.

În acest sens, G. Călinescu concluzionează: „Mihai Eminescu rămâne, fundamental, un poet al naşterii şi al morţii."

Karl Friedrich Schinkel, *Regina nopţii*



Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Imaginaţi — într-o compunere eseistică — devenirea universală, în viziunea titanică a poetului, cuprinzând cosmogonia şi escatologia întregii lumi.
- Comparaţi, într-un eseu nestructurat, proiecţia cosmogonică extinsă din *Scrisoarea I* cu aceea, mai restrânsă, din *Rugăciunea unui dac*, subliniind punctele lor de convergenţă.
- Citiţi (dintr-un manual de literatură universală şi din fragmentele selectate de noi) *Imnul creaţiunii* aparţinând culegerii de imnuri religioase sanscrite *Rigvēda*; realizaţi un eseu nestructurat în care să comparaţi modelul antic cu viziunea cosmogonică eminesciană, scoţând în evidenţă similitudinile conceptuale, dar şi originalitatea artistică a proiecţiei imaginare realizate de Eminescu.

Tautologia
Figură de construcţie

Un alt tip de repetiţie, prin derivare din aceeaşi familie lexicală, este tautologia: din gr. **tauto** — „la fel, acelaşi", **logos** — „cuvânt".

Tautologia reprezintă o judecată logică, în care ideea — o dată formulată — este întărită prin repetiţie, pentru a-i accentua importanţa. Tautologia are trei forme de construcţie gramaticală: fie că este folosit acelaşi cuvânt, dar cu funcţii sintactice diferite, sau sunt întrebuinţate cuvinte derivate de la un radical semantic comun, ori sunt alăturate, în frază, propoziţii identice ca înţeles: „De-i frumos, e frumos, orice-ai spune!"; „Eu îs bun, cât îs bun!" (Ion Creangă).

Tautologia se înrudeşte atât cu repetiţia, cât şi cu pleonasmul (cu valoare stilistică). Tautologii sunt şi cuvintele compuse cu valoare de superlative absolute: Zâna zânelor, Frumoasa frumoaselor etc.

Alte exemple:

„Codrule, codruţule..."

„Ce e val ca valul trece..."

„Tu din tânăr precum eşti/ Tot mereu întinereşti."

"Vom visa un vis ferice..."

(M. Eminescu)

Dicţionar

Cosmogonie — 1. originea, naşterea Universului (din gr. **kosmos** — „Univers", **gonos** — „naştere", „ivire pe lume"); 2. ramură a astronomiei care studiază originea şi evoluţia Universului.

Escatologie — 1. stingerea, distrugerea Cosmosului (din gr. **eschatos** — „ultim", „final", **logos** — cuvânt); 2. doctrină mistico-religioasă despre soarta finală a omenirii, despre sfârşitul lumii şi despre „Judecata de apoi."

Scanned with OKEN Scanner

Surse de inspirație

Poemul ***Luceafărul*** a fost conceput încă din timpul studenției poetului, la Berlin, păstrat în manuscris (până în 1880) și reluat în cinci variante succesive (între 1880–1883). Forma sa desăvârșită a apărut întâi la Viena (în aprilie 1883), în Almanahul Societății Academice Social-Literare intitulate „România jună". Ulterior va fi reprodus la Iași, în revista „Convorbiri literare" (în august 1883), iar în decembrie 1883, Titu Maiorescu publica poemul ***Luceafărul*** în prima și unica ediție a poeziilor antume eminesciene.

Ca orice poet romantic, Eminescu a manifestat un interes constant pentru folclorul național. El a cules basme pe care le-a prelucrat, versificându-le. În forme inițiale, el păstra tematica basmelor originare. Ulterior, le-a modificat atât conținutul, cât și semnificația, în raport cu universul său poetic.

Eminescu a prelucrat un basm românesc intitulat ***Fata în grădina de aur***, care apăruse într-un memorial de călătorie, realizat de un german, Richard Kunisch, în 1861. În acest basm, personajul fantastic era **unul negativ**, un zmeu care, îndrăgostindu-se de o fată de împărat, a cerut-o de soție, promițându-i să o facă nemuritoare precum el. Fata l-a refuzat, cerându-i zmeului să renunțe la lumea sa veșnică și să devină muritor ca și ea. Zmeul îi promite aceasta și călătorește spre Demiurg pentru a-i cere dezlegarea de condiția sa imuabilă. Între timp, tânăra împărăteasă s-a îndrăgostit de semenul ei, Florin. Văzând trădarea, zmeul a prăvălit o stâncă asupra fetei necredincioase. Florin a rămas lângă stânca ucigașă, murind de durere, iar zmeul s-a întors în lumea lui nepieritoare.

În prima variantă, Eminescu a păstrat povestea identică, cu excepția finalului, pe care l-a modificat astfel: zmeul i-a blestemat pe fata de împărat și pe Florin să nu moară în același timp și să cunoască suferința despărțirii și a singurătății în iubire.

Luceafărul

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

Și era una la părinți
Și mândră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinți
Și luna între stele.

Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l îndreaptă
Lângă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.

Privea în zare cum pe mări
Răsare și strălucе,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Îl vede azi, îl vede mâni,
Astfel dorința-i gata;
El iar, privind de săptămâni,
Îi cade dragă fata.

Cum ea pe coate-și răzima
Visând ale ei tâmple,
De dorul lui și inima
Și sufletu-i se împle.

Și cât de viu s-aprinde el
În orișicare sară,
Spre umbra negrului castel
Când ea o să-i apară.

*

Și pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Țesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpaie.

Și când în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge mânile pe piept,
I-nchide geana dulce;

Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătând închiși
Pe fața ei întoarsă.

Ea îl privea cu un surâs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă.

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftând din greu suspină:
— O, dulce-al nopții mele domn,
De ce nu vii tu? Vină!

Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gând
Și viața-mi luminează!

El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Și s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare;

Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește,
Și din adânc necunoscut
Un mândru tânăr crește.

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestrei
Și ține-n mână un toiag
Încununat cu trestii.

Părea un tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feței strävezii
E albă ca de ceară —
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.

Scanned with OKEN Scanner

— Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ţi urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Şi mumă-mea e marea.

Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape,
Am coborât cu-al meu senin
Şi m-am născut din ape.

O, vin'! odorul meu nespus,
Şi lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

Colo-n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe,
Şi toată lumea-n ocean
De tine o s-asculte.

— O, eşti frumos, cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis,
N-oi merge niciodată;

Străin la vorbă şi la port,
Luceşti fără de viaţă,
Căci eu sunt vie, tu eşti mort,
Şi ochiul tău mă-ngheaţă.

*

Trecu o zi, trecură trei
Şi iarăşi, noaptea, vine
Luceafărul deasupra ei
Cu razele-i senine.

Ea trebui de el în somn
Aminte să-şi aducă
Şi dor de-al valurilor domn
De inim-o apucă:

— Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă şi în gând
Şi viaţa-mi luminează!

Cum el din cer o auzi,
Se stinse cu durere,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde piere;

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Şi din a chaosului văi
Un mândru chip se-ncheagă;

Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

Din negru giulgi se desfăşor
Marmoreele braţe,
El vine trist şi gânditor
Şi palid e la faţă;

Dar ochii mari şi minunaţi
Lucesc adânc himeric,
Ca două patimi fără saţ
Şi pline de-ntuneric.

— Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ş-acuma,
Şi soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma;

O, vin' odorul meu nespus,
Şi lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

O, vin' în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mândră decât ele.

— O, eşti frumos, cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată!

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde.

— Dar cum ai vrea să mă cobor?
Au nu-nţelegi tu oare,
Cum că eu sunt nemuritor,
Şi tu eşti muritoare?

În a doua variantă, Eminescu a transformat povestea folclorică într-o meditaţie filozofică: fata de împărat este menţinută ca eroină, dar îşi dublează identitatea (feminitatea ideală — femeia telurică), zmeul dispare ca personaj malefic şi în locul lui este conceput Luceafărul (şi în ipostaza de Hyperion), reflectând condiţia geniului în lumea comună şi neîmplinirea sentimentului de dragoste între două fiinţe aparţinând unor lumi ireconciliabile.

Izvoarele *Luceafărului*

1. Folclorice:

a) Basmul românesc ***Fata în grădina de aur*** a fost prelucrat de poet între 1870 şi 1872;

b) Motivul „Zburătorului" este prezent în prima parte a poemului filozofic, în care este imaginat visul erotic al fetei de împărat ajunse la vârsta iubirii, (motiv comun cu poemul ***Călin — file din poveste***).

2. Filozofice:

a) Sunt folosite conceptele lui A. Schopenhauer din volumul ***Lumea ca voinţă şi reprezentare***, şi anume cele referitoare la distincţiile dintre omul comun şi cel de geniu. Filozoful german stabilea următoarele **antiteze între geniu şi fiinţa obişnuită**: primul se distanţează de semeni prin inteligenţă, putere de obiectivare, sete de cunoaştere, capacitatea de a-şi depăşi condiţia, forţa de sacrificiu pentru îndeplinirea idealurilor sale şi singurătate socială; fiinţa obişnuită se caracterizează prin mediocritate, subiectivitate în analizarea realităţii, incapacitatea de a-şi depăşi sfera îngustă de acţiune, voinţa oarbă de a trăi, dorinţa de a fi fericit în sensul împlinirii omeneşti şi sociabilitate în exces;

b) Motive mitologice, preluate din filozofia greacă (Platon, Aristotel), din gândirea indiană ***(Poemele Vedelor)*** şi din mitologia creştină (conceptul de „păcat originar", de cosmogonie creştină şi de viziune apocaliptică).

3. Biografice:

Elementele biografiei eminesciene sunt generalizate şi ridicate la

Scanned with OKEN Scanner

valoare de simbol. Se poate vorbi de o biografie sublimată într-un act creator.

Răstimpul de treisprezece ani (1870–1883), perioadă în care a conceput şi a şlefuit ***Luceafărul***, impresionează prin voinţa poetului de a-şi desăvârşi opera fundamentală, ca un artizan obsedat de perfecţiunea plăsmuirilor sale.

Interpretările *Luceafărului*

Cea mai veche interpretare a înţelesurilor poemului îi aparţine lui Eminescu însuşi, fiind notată într-o filă de manuscris: „În descrierea unui voiaj în ţările române, germanul Kunisch povesteşte legenda «Luceafărului». Aceasta este povestea [...], iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici pe pământ, nu e nici capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc"./Din perspectiva acestei mărturisiri, ***Luceafărul*** devine **o alegorie pe tema romantică a locului şi a rostului geniului în lume**. Prin întreaga poveste, Eminescu demonstrează că geniul câştigă eternitatea prin renumele său, dar plăteşte — în sens omenesc — prin izolare între semeni şi prin nefericire individuală.

O altă interpretare a ***Luceafărului*** consideră că toate personajele poemului sunt „măştile lirice" ale poetului însuşi. Eminescu s-ar fi imaginat pe sine sub chipul lui Hyperion (omul de geniu), sub chipul lui Cătălin (reprezentând trăsăturile obişnuite ale bărbatului îndrăgostit), sub cel al Demiurgului (forţa universală, care este impersonală), şi chiar sub cel al Cătălinei (poetul meditând asupra condiţiei femeii muritoare care tânjeşte spre absolut). Toate personajele reunesc caracteristicile omului de excepţie, care se simte, deopotrivă, slab şi puternic, muritor şi etern, om şi zeu. Această interpretare îi aparţine lui Tudor Vianu, care defineşte ***Luceafărul***

— Nu caut vorbe pe ales,
Nici ştiu cum aş începe —
Deşi vorbeşti pe înţeles,
Eu nu te pot pricepe;

Dar dacă vrei cu crezământ
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pământ,
Fii muritor ca mine.

— Tu-mi ceri chiar nemurirea mea
În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să ştii asemenea
Cât te iubesc de tare;

Da, mă voi naşte din păcat,
Primind o altă lege;
Cu vecinicia sunt legat,
Ci voi să mă dezlege.

Şi se tot duce... S-a tot dus.
De dragu-unei copile,
S-a rupt din locul lui de sus,
Pierind mai multe zile.

*

În vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce împle cupele cu vin
Mesenilor la masă,

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesii rochii,
Băiat din flori şi de pripas,
Dar îndrăzneţ cu ochii,

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furişează pânditor
Privind la Cătălina.

Dar ce frumoasă se făcu
Şi mândră, arz-o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ţi încerci norocul.

Şi-n treacăt o cuprinde lin
Într-un ungher degrabă.
— Da' ce vrei, mări Cătălin?
Ia du-t' de-ţi vezi de treabă.

— Ce voi? Aş vrea să nu mai stai
Pe gânduri totdeauna,
Să râzi mai bine şi să-mi dai
O gură, numai una.

— Dar nici nu ştiu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe —
O, de luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte.

— Dacă nu ştii, ţi-aş arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mânia,
Ci stai cu binişorul.

Cum vânătoru-ntinde-n crâng
La păsărele laţul,
Când ţi-oi întinde braţul stâng
Să mă cuprinzi cu braţul;

Şi ochii tăi nemişcători
Sub ochii mei rămâie...
De te înalţ de subsuori
Te-nalţă din călcâie;

Când faţa mea se pleacă-n jos,
În sus rămâi cu faţa,
Să ne privim nesăţios
Şi dulce toată viaţa;

Şi ca să-ţi fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Când sărutându-te mă-nclin,
Tu iarăşi mă sărută.

Ea-l asculta pe copilaş
Uimită şi distrasă,
Şi ruşinos şi drăgălaş,
Mai nu vrea, mai se lasă,

Şi-i zice-ncet: — Încă de mic
Te cunoşteam pe tine,
Şi guraliv şi de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniştea uitării,
Dă orizont nemărginit
Singurătăţii mării;

Scanned with OKEN Scanner

Şi tainic genele le plec,
Căci mi le împle plânsul
Când ale apei valuri trec
Călătorind spre dânsul;

Luceşte c-un amor nespus,
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalţă tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi şi-n veci
Va rămânea departe...

De-aceea zilele îmi sunt
Pustii ca nişte stepe,
Dar nopţile-s de-un farmec sfânt
Ce nu-l mai pot pricepe.

— Tu eşti copilă, asta e...
Hai ş-om fugi în lume,
Doar ni s-or pierde urmele
Şi nu ne-or şti de nume,

Căci amândoi vom fi cuminţi,
Vom fi voioşi şi teferi,
Vei pierde dorul de părinţi
Şi visul de luceferi.

*

Porni lucefărul. Creşteau
În cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger ne-ntrerupt
Rătăcitor prin ele.

Şi din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentâi,
Cum izvorau lumine;

Cum izvorând îl înconjor
Ca nişte mări, de-a-notul...
El zboară, gând purtat de dor,
Pân' piere totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte.

Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemene
Uitării celei oarbe.

— De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Şi lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preţ,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor eşti de vieţi
Şi dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din chaos, Doamne,-am apărut
Şi m-aş întoarce-n chaos...
Şi din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.

— Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne şi minuni
Care n-au chip şi nume;

Tu vrei un om să te socoţi,
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toţi
S-ar naşte iarăşi oameni.

Ei numai doar durează-n vânt
Deşerte idealuri —
Când valuri află un mormânt,
Răsar în urmă valuri;

Ei doar au stele cu noroc
Şi prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Şi nu cunoaştem moarte.

drept „poemul contrariilor reunite ca semn al universalităţii."

Eminescu înţelege **drama omului ca fiinţă duală**, sfâşiată de contradicţii între: faptă şi conştiinţă, pasiune şi renunţare, soartă şi nemurire, viaţă şi moarte. Datorită acestor meditaţii în forme lirice, poemul ***Luceafărul*** are şi un **caracter gnomic**, cuprinzând reflecţii morale, judecăţi conceptuale, sentinţe formulate într-un stil clasic: întregul dialog dintre Hyperion şi Demiurg concentrează asemenea precepte filozofice, care pun în antiteză soarta muritorilor cu lumea imuabilă a făpturilor veşnice.

În cele 98 de strofe, poemul **Luceafărul** include patru tablouri ample, structurate în două serii antitetice: **terestru—cosmic, uman—fantastic.**

Tabloul întâi cuprinde o poveste fantastică de iubire între două fiinţe, aparţinând unor lumi diferite: cea telurică şi cea cosmică. **Comunicarea** dintre îndrăgostiţi este **indirectă** şi se realizează în somn, prin intermediul visului hipnotic indus subconştientului fiinţei adormite.

Tabloul al doilea dezvoltă liric un alt moment de dragoste, sub forma unei **idile** între individualităţi pământene. Într-un cadru terestru şi într-o atmosferă intimă, se produce **comunicarea directă** între fiinţe de acelaşi fel.

Tabloul al treilea prezintă călătoria Luceafărului în spaţiul intergalactic şi dialogul său cu tatăl ceresc. Într-un cadru cosmic şi într-o atmosferă glacială, Demiurgul şi Hyperion îşi expun argumentele distincte despre nemurire, cunoaştere şi sensul vieţii omeneşti.

Tabloul al patrulea relevă fericirea cuplului omenesc datorită iubirii împlinite sub semnul caracteristic al „norocului" şi retragerea Luceafărului în lumea căreia îi aparţine.

Scanned with OKEN Scanner

Analiză prozodică

În mod evident, structura profundă a conținutului ideatic aparținând ***Luceafărului*** se bizuie pe o *ars combinatoria* impecabilă la nivelul versificației. Simetria strofei este respectată în mod absolut, toate cele 98 de strofe având o structură identică: versurile întâi și al treilea sunt tetrapodii iambice (ca în poemul ***De ce nu-mi vii?***), iar versurile 2 și 4 sunt tripodii cu rimă feminină, deci ultimul picior metric este **un amfibrah**, nu un **iamb**.

Strofa întâi are intenționat o cadență regulată, sugerând atmosfera de poveste transpusă în limbaj liric. Toate versurile debutează cu **iambii** care le asigură tonul solemn, de întâmplare miraculoasă și pilduitoare. **Amfibrahii** din finalul versurilor 2 și 4 pun accentul lor median pe adverbul de timp compus „niciodată" și pe substantivul „fată", subliniind unicitatea făpturii feminine datorată armoniei chipului și calităților ei sufletești:

„A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari, împărătești,
O prea frumoasă fată..."

a v–/v–/v–/v–//
b v–/v–/v– v//
a v–/v–/v–/v–//
b v–/v–/v– v//

Strofa a patra are o structură prozodică variată și mai complicată: picioarele bisilabice sunt reduse, poetul având nevoie de **amfibrahul** ternar și de picioarele metrice cu silabație amplă: **peoni**, **mesomacru** și **hipermesomacru**. Alături de numărul mic de accente și de un număr mare de silabe neaccentuate, cu cezuri diferite, structura metrică bogată creează impresia de spațiu acvatic nemărginit, luminat progresiv de razele luceafărului, adevărat far natural al corăbiilor:

„Privea în zare cum pe mări
Răsare și strălucе,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce..."

Din sânul vecinicului ieri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare;

Părând pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

Iar tu, Hyperion, rămâi
Oriunde ai apune...
Cere-mi cuvântul meu dentâi —
Să-ți dau înțelepciune?

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cântare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?

Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie?
Ți-aș da pământul în bucăți
Să-l faci împărăție.

Îți dau catarg lângă catarg,
Oștiri spre a străbate
Pământu-n lung și marea-n larg,
Dar moartea nu se poate...

Și pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pământ rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă.

*

În locul lui menit din cer
Hyperion se-ntoarse
Și, ca și-n ziua cea de ieri,
Lumina și-o revarsă.

Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniștit
Și tremurând din apă

Și împle cu-ale ei scântei
Cărările din crânguri.
Sub șirul lung de mândri tei
Ședeau doi tineri singuri:

— O, lasă-mi capul meu pe sân,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Și negrăit de dulce;

Cu farmecul luminii reci
Gândirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.

Și de asupra mea rămâi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea dentâi
Și visul meu din urmă.

Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor față;
Abia un braț pe gât i-a pus
Și ea l-a prins în brațe...

Miroase florile-argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Și-ncetișor
Dorințele-i încrede:

— Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n codru și în gând,
Norocu-mi luminează!

El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri,
Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri;

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul:
— Ce-ți pasă ție, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?

Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului în clasă

- Citiți și povestiți basmul folcloric *Fata în grădina de aur*, comparând modelul epic popular cu varianta finală a poemului cult.
- Identificați, de-a lungul amplului poem, izvoarele folclorice, filozofice și mitologice folosite și prelucrate de scriitor.
- Comentați diferitele interpretări date *Luceafărului*, atât cele indicate de noi, cât și altele oferite de profesori, ori citite de voi în bibliografia suplimentară.
- Demonstrați caracterul gnomic al *Luceafărului*, ca poem al cunoașterii umane și universale, concentrate în reflecții morale, concepte filozofice și în sentințe formulate într-un stil clasic.
- Interpretați natura ambivalentă a Luceafărului exprimată în ipostazele sale antitetice, de „înger" și „demon", ambele eșuate.
- Comentați atitudinea și limbajul lui Cătălin din partea a doua și din ultima parte a poemului; credeți că el și-a modificat personalitatea superficială, transformându-se dintr-un oarecare paj într-un îndrăgostit adevărat? Remarcați seriozitatea pasională cu care îi vorbește Cătălinei (în tonalitatea gravă a rostirii de altădată a Luceafărului însuși) și reflectați la faptul că bărbatul anonim devine unic prin iubire.

Repere de interpretare

Poemul debutează cu formula tradițională pentru basmul românesc, care nu determină nici locul și nici momentul acțiunii și plasează povestea imaginară într-o indeterminare spațio–temporală.

Fata de împărat este definită prin epitetul „prea frumoasă", exprimat printr-un adjectiv la gradul superlativ absolut. Ea este unicul copil al cuplului împărătesc și se distinge atât prin armonia trăsăturilor fizice, cât și prin însușirile ei sufletești de excepție: „mândră-n toate cele". Poetul o compară cu imaginea creștină a „Fecioarei între sfinți" și cu strălucirea „Lunii" în puzderia de stele a cerului nocturn.

Fata rămâne anonimă numai în prima parte a poemului. Tânăra aspiră la dragostea idilică și visează la un tânăr frumos, întruchipat de motivul Zburătorului. Ritualul de dragoste o aduce în fiecare seară lângă fereastra castelului, prin care Luceafărul o privește. Proiectat în „zare", el se deplasează cu lumina lui stelară pe „mișcătoarele" unde ale aerului și se reflectă în apele mărilor, reprezentând un far pentru „corăbiile negre". Repetarea zilnică a acestei priviri reciproce provoacă atracția erotică dintre ființa pământeană și corpul stelar. Dragostea pentru Luceafăr simbolizează aspirația către absolut și dorința omului comun de a-și depăși condiția limitată de muritor.

Primul dialog imaginar al celor două personaje simbolice cuprinde chemarea fetei și răspunsul Luceafărului. Ea îi cere să părăsească lumea cosmică și să se întrupeze ca o ființă omenească. Luceafărul se aruncă în apele mării, luminându-le în

v⏜ / v ⏜ v// v v ⏜ v (iamb, amfibrah, peon III)
v ⏜ v v/ v ⏜ v (peon II, amfibrah)
vvv ⏜ vv / v ⏜ (hipermesomacru, iamb)
vvv ⏜ v / ⏜ v (mesomacru, troheu)

Strofa a opta realizează succesiuni line între picioarele bisilabice–trisilabice, respectiv între cele trisilabice și cuaternare. Poetul are nevoie de treceri lente, nu bruște, ca și de mai multe accente, pentru a sugera atmosfera intimă din iatacul fetei adormite, îmbrățișate de razele învăpăiate, dar „reci" ale corpului ceresc. Se remarcă accentuarea inversă dintre **amfibrah** și **cretic** (în primul vers), **varietatea peonilor** — uneori încadrați între iambi (în versul al III-lea) și **originalitatea cezurii**, care stabilește pauzele în funcție de anumite semnificații; de pildă, în versul al III-lea cezura este pusă după întâiul iamb — corespunzător gerunziului „țesând", care dezvăluie, vizual, intensificarea progresivă a luminii astrului până când formează „o mreajă" scânteietoare în jurul fetei adormite:

„Și pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Țesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpaie."

v ⏜ / v ⏜ v // ⏜ v ⏜ (iamb, amfibrah, cretic)
v ⏜ vv / v ⏜ v (peon II, amfibrah)
v ⏜ // v ⏜ vv / v ⏜ (iamb, peon II, iamb)
v ⏜ v // vv ⏜ v (amfibrah, peon III)

Strofa a cincizeci și opta, cu excepția a două elemente trisilabice și a troheului final, este construită mai ales din picioare metrice cuaternare (peoni, coriamb) și cvinare (mesomacru). Silabația amplă și numărul redus de accente asigură versurilor o cadență prelungită, cu sonorități de litanie. Apariția Luceafărului în liniștea celestă rămâne un spectacol unic și grandios în ochii însetați de absolut ai fetei de împărat. Răsăritul stelei, tăcerea apelor, solitudinea cosmică se armonizează cu

Scanned with OKEN Scanner

fiinţa care le contemplă şi le înţelege ritmicitatea continuă:

„Dar un luceafăr, răsărit
Din liniştea uitării,
Dă orizont nemărginit
Singurătăţii mării";

v v v ⏜ v // v v ⏜ (mesomacru, anapest)
v ⏜ v v / v ⏜ v (peon II, amfibrah)
⏜ v v ⏜ // v v v ⏜ (coriamb, peon IV)
v v v ⏜ v / ⏜ v (mesomacru, troheu)

Trebuie menţionat şi faptul că în acest poem, despre care majoritatea stilisticienilor afirmă că ilustrează îndeosebi ritmul iambic, M. Eminescu nu ezită să-şi încheie mai multe strofe în metru trohaic, când simte că este necesară accentuarea primei silabe din cuvântul final.

Dicţionar

Contingenţă — atingere, contact, tangenţă, legătură, relaţie, raport.

Imund — foarte murdar, dezgustător, degradat, oribil.

Proteic — cu caracter schimbător, variabil, instabil, oscilant.

Gustave Moreau, *Apariţia*

adâncuri şi din elementul acvatic se naşte „un mândru tânăr" cu aspect de înger. Poetul îl compară cu un „voievod" din timpurile trecute, cu părul blond ca „aurul moale", cu umerii goi, pe care este prins „un giulgiu vânăt", cu faţa „străvezie şi albă" precum ceara, ţinând în mână un „toiag" împletit din „trestii", simbolizând un zeu al apei şi al vegetaţiei marine. Dar Luceafărul se dovedeşte capabil să reproducă numai forma umană, nu şi pulsaţia biologică. De aceea, are un aspect cadaveric şi lipsit de viaţă. Poetul însuşi îl numeşte, printr-o antiteză, „un mort frumos cu ochii vii". Identitatea astrală a Luceafărului este trădată de luminozitatea intensă a ochilor. Îi mărturiseşte fetei că a pătruns cu greu în lumea pământeană şi că tată îi este cerul, iar mamă îi este lumea acvatică. Cerul şi marea îi sunt părinţii simbolici, fapt ce sugerează unitatea dintre spaţiul celest şi universul teluric. La rândul său, Luceafărul îi cere fetei să devină „mireasa" lui, promiţându-i să o transforme într-o zeitate acvatică. În lumea abisurilor, ea va stăpâni „palate de mărgean" şi toată suflarea oceanului va asculta de ea. Fata îl va respinge, nu din mediocritate sufletească (aşa cum s-a afirmat), ci pentru că a intuit lucid **că nemurirea promisă înseamnă moartea ei în sens uman.** Ca să renască sub forma unei entităţi eterne, ea trebuie mai întâi să piară înecată în apele mării. Fata îi reproşează în consecinţă că vorbele sale şi „portul" îi sunt „străine", că străluceşte fără viaţă şi că lumina ochilor săi îi îngheaţă sângele în vene. Antitezele folosite de eroină demonstrează înţelegerea faptului că cei doi aparţin unor lumi diametral opuse: viaţa şi inerţia morţii („Căci eu sunt vie, tu eşti mort").

Luceafărul suferă o înfrângere, care îl determină să nu-şi mai facă apariţia trei zile (cifră fatidică), însă dragostea lui este mai puternică decât voinţa şi îl face să revină la fereastra fetei. A doua convorbire din timpul somnului urmează ritualul celei dintâi, cu câteva diferenţe notabile. Auzindu-i chemarea, Luceafărul se prăbuşeşte din ceruri. El se întrupează sub chipul unui **demon**, caracterizat prin imagini funebre. Părul îi este negru, pe cap poartă o „coroană" ce „arde". Braţele neînsufleţite şi albe ca marmura îi ies dintr-un „giulgiu negru", este palid la faţă, iar ochii înflăcăraţi clipesc întunecat (oximoron cromatic). De data aceasta, părinţii lui simbolici sunt Soarele şi Noaptea. El îşi repetă chemarea, dar îi promite iubitei sale că o va transforma în cea mai luminoasă stea a cerului. Dragostea Luceafărului se explică prin **aspiraţia lui spre lumea concretă** şi prin dorinţa unei forme cosmice eterne de a îmbrăca şi o altă condiţie decât veşnicia încremenită în sine. Iubirea lor poate fi înţeleasă şi ca o atracţie irezistibilă a contrariilor. Metamorfozele Luceafărului în înger şi în demon eşuează deopotrivă, pentru că prototipul astral este incapabil să dozeze corect însuşirile umane. El îi provoacă fetei senzaţia de îngheţ sau de ardere, în ambele ipostaze lumina lui fiind ucigătoare.

Luceafărul evidenţiază dihotomia dintre calitatea lui de nemuritor şi cea a fiinţei supuse legilor firii şi destinate morţii inevitabile. Fata de împărat îi va cere să renunţe la calitatea de corp ceresc, să coboare pe pământ, devenind muritor ca şi ea. Iubirea nu se poate împlini decât omeneşte şi Luceafărul, ca şi zmeul din poveste, ia hotărârea de a renunţa la condiţia eternă. Superlativul absolut folosit în versul „cât te iubesc de tare" justifică afectiv transpunerea fetei în condiţia de obiect unic al pasiunii Luceafărului şi tânjirea acestuia după cunoaşterea lumii pământene. Hyperion acceptă datina „păcatului" şi, implicit, dezlegarea de legile veşniciei. Pentru a-şi schimba condiţia primordială, el se îndreaptă către centrul lumii şi doreşte să convingă divinitatea de importanţa covârşitoare a experienţei lui sentimentale.

Scanned with OKEN Scanner

Începând cu **partea mediană a poemului,** fata își pierde anonimatul și se individualizează prin numele de Cătălina. Nu întâmplător bărbatul și femeia poartă același nume (Cătălin și Cătălina), pentru că sunt exponenții individuali ai aceleiași spețe omenești. Ei reprezintă simbolul perechii, al cuplului uman alcătuit pe baza unui sentiment de atracție erotică reciprocă.

Dacă Luceafărul avusese fie o condiție îngerească, fie una demonică, în schimb Cătălin este conceput ca un om obișnuit, de condiție modestă, care îndeplinea rolul de „paj" al tinerei împărătese. Eminescu îl definește din punct de vedere social drept bastard și orfan, numindu-l „băiat din flori și de pripas", ca să sublinieze condiția lui precară de viață. Pajul, care duce trena fetei, suplinește vitregia condiției sociale prin îndrăzneală și prin curajul cu care își declară iubirea față de Cătălina. Tânărul trăiește sub semnul „norocului" și încearcă o formă de seducție erotică asupra fetei de împărat. Majoritatea criticilor nu a observat **refuzul inițial al Cătălinei** față de pajul îndrăzneț și nici luciditatea cu care eroina îl opune pe Cătălin lui Hyperion. Cătălina își dă seama că dragostea ei pentru Luceafăr este echivalentă cu „un dor de moarte", căci omul nu poate atinge eternitatea decât părăsind lumea ființei. Cătălin îi explică fetei ritualul iubirii și opune ideea de fericire pământeană celei ideale, pe care ea nu și-o va împlini niciodată. Acceptându-l pe Cătălin, eroina nu-și demonstrează mediocritatea, așa cum s-a susținut, ci are **revelația asemănării de condiție și de structură umană cu cel care aparține aceleiași lumi ca și ea.** Problema distincției morale între ființa comună (Cătălina) și spiritul de excepție (Hyperion) **este depășită de planul filozofic și ontologic,** în care ființele aparținând aceleiași lumi se armonizează între ele. Totuși, Cătălina își exprimă regretul pentru dragostea ei inițială, care rămâne o proiecție nostalgică. Ea recunoaște că va fi totdeauna despărțită de spațiul astral în care locuiește Luceafărul: „În veci îl voi iubi și-n veci/ Va rămânea departe" (repetiția locuțiunii adverbiale de timp marchează zădărnicia unei astfel de iubiri).

Al doilea moment al părții mediane a poemului înfățișează zborul Luceafărului și dialogul său cu Demiurgul. Divinitatea reprezintă Absolutul, adică materia universală, superior organizată și ordonată de către o ființă necunoscută și nerelevată inteligenței omenești. În raport cu Demiurgul (**esența imuabilă**), Hyperion este **o formă individualizată a absolutului,** deci un fragment de materie eternă. În limba greacă veche, termenul provenea din „hyper" și „ion", care înseamnă „cel care merge pe deasupra" sau „cel ce este peste fire". Dorința lui Hyperion de a fi dezlegat de nemurire reprezintă voința lui de a primi o altă structură, marcată de vitalitate, compatibilă cu ideea dragostei omenești.

Dialogul lor se transformă într-o controversă, în finalul căreia Hyperion va fi refuzat. Pentru „o oră de iubire", el acceptă să plătească orice „preț", afirmând că tatăl ceresc cunoaște secretul vieții și este capabil să insufle trăire vitală corpurilor inanimate, precum steaua.

În termeni filozofici, el acceptă ideea de „repaos", căreia i-o opune pe aceea de mișcare și de continuă modificare a formelor vii. Demiurgul apreciază că această cerere este imposibil de îndeplinit, pentru că materia universală nu-și poate contrazice condiția primară de existență. Modificând legile firii, adică ceea ce a statornicit o dată pentru totdeauna, Creatorul lumii și al făpturilor acesteia s-ar nega, implicit, pe sine. Ca să-l consoleze pentru refuzul de a-l transforma într-un muritor, tatăl ceresc îi oferă lui Hyperion următoarele compensații: posibilitatea de a primi

Capitolul al IV-lea

Metafora

● Din fr. **métaphore**, gr. **metaphora** — „deplasare", „transfer de sens".

Este figura de stil prin intermediul căreia se prezintă ca echivalenți doi termeni distincți, între care se realizează un transfer de trăsături semantice. Transferul este posibil datorită conținutului semantic — parțial comun — al elementului substituit și al celui care substituie. De aceea se mai numește **trop prin asemănare** sau **prin analogie.** Dar metafora nu trebuie confundată cu o comparație, pentru că echivalarea metaforică nu presupune obligatoriu nici asemănarea de conținut semantic, nici substituirea de sens corespunzătoare; metafora nu rezultă niciodată dintr-o unificare totală de sens; dimpotrivă, în limbajul poetic modern, sunt predilecte tipurile de metafore construite pe baza diferențierilor față de termenii propriu-zișI, care conduc la imagini artistice inedite, șocante chiar.

În funcție de conservarea/eliminarea termenului metaforizat, există două realizări sintactice de bază ale figurii:

a) **metafora in praesentia** (explicită), numită și **coalescență,** construită după tiparul A este B, sau orice formulă sintactică reductibilă la acesta: „Când **noaptea**-i o **regină** lunatecă și brună..." (M. Eminescu);

b) **metafora in absentia** (implicită), numită și **implicație,** care are forma B în locul lui A: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă/ Prin care trece albă, **regina nopții moartă**"... (M. Eminescu);

În funcție de expresia sa **morfologică,** metafora poate fi: **nominală, verbală, adjectivală** (de obicei realizată ca epitet metaforic) și, mai rar, **adverbială** (ca epitet pe lângă un verb); cea mai frecventă dintre ele este metafora **nominală**: „**Pe mișcătoarele cărări**/ Corăbii negre duce." (M. Eminescu); „**Materia,** în trecerea-i prin om/ E **o pasăre** ce plânge într-un pom." (M. Sorescu).

Scanned with OKEN Scanner

Adesea, metafora are caracter explicit şi implicit concomitent: „**Cenuşa visărilor** noastre/ Se cerne grămezi peste noi." (T. Arghezi); „**Cenuşa îngerilor** arşi de ceruri/ ne cade fulguind pe umeri şi pe case" (L. Blaga).

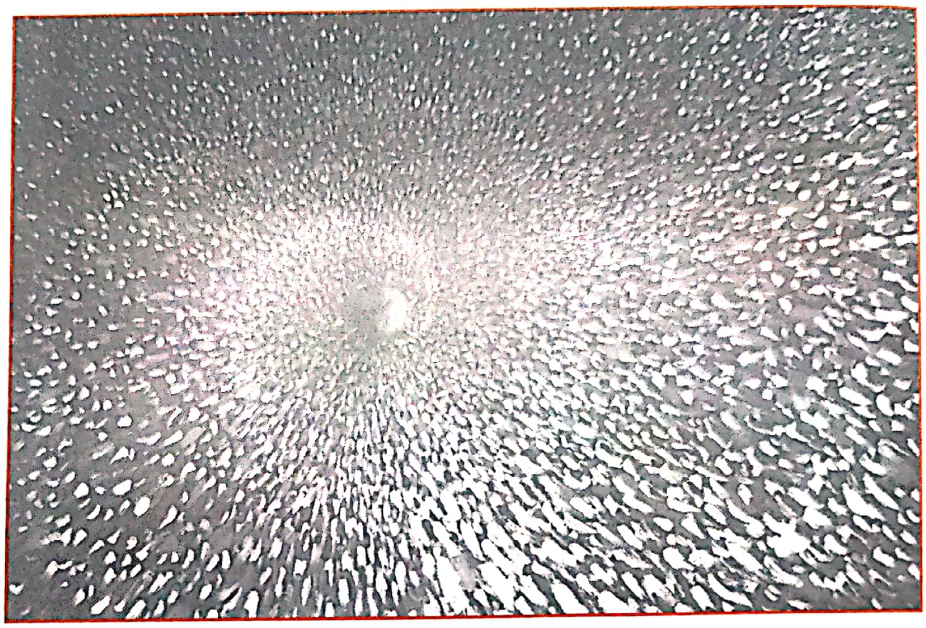
O realizare sintactico-semantică aparte este **lanţul metaforic** (sau metafora în lanţ): „O fată frumoasă e/ **mirajul din zarişte,/ aurul graiului,/ lacrima raiului.**" (L. Blaga). Când termenii lanţului metaforic sunt aleşi dintr-o sferă semantică determinabilă şi unitară, avem de-a face cu **metafora filată**: „Nevinovatul, noul ou,/ **Palat de nuntă şi cavou.**" (I. Barbu); „Din **caier** încâlcit **de nouri/ toarce vântul/ fire lungi de ploaie.**" (L. Blaga).

Din punct de vedere **semantic**, metafora asociază frecvent termeni distincţi ca înţeles, ori chiar aflaţi în opoziţie binară: **concret — abstract** („Şi **gândirea-i arătură**/ Peste care **boi de zgură** plugăresc" — T. Arghezi); **concret — concret** („Spune tu, **Noapte, martor de smarald**" — T. Arghezi); **abstract — concret** („**Tăcerea gândului şi-a orei**" — T. Arghezi); **abstract — abstract** („Din **vecinicia** ta nu sunt măcar **un ceas**" — T. Arghezi). În studiul ***Problemele metaforei***, esteticianul Tudor Vianu prezintă funcţiile acesteia: **filozofică, psihologică, estetică, sensibilizatoare şi unificatoare.**

Catrenul

● Din fr. **quatrain** — „catren", lat. **quattuor** — „patru".

Catrenul reprezintă strofa de patru versuri care pot avea structuri, forme şi lungimi diferite, iar rimele sunt încrucişate sau îmbrăţişate. Este tipul de structură prozodică cel mai frecvent întâlnit în lirica clasică şi modernă. Chiar dacă prin catren se denumeşte o unitate strofică, uneori acesta poate constitui un poem în sine: ***Catren*** de Lucian Blaga, ***Poem***, ***Hrana***, ***Rugare*** de Nichita Stănescu.



Emil Ciocoiu, *Din chaos, Doamne, am apărut*

înţelepciunea cosmică, descifrând toate tainele lumii; înzestrarea glasului fetei iubite cu însuşiri orfice, datorită cărora **vocea ei divină** să se audă până în vârful munţilor şi în insulele mărilor; **puterea universală, dreptatea şi tăria**, prin intermediul cărora să stăpânească întreg Pământul şi popoarele ce vieţuiesc şi se succed pe suprafaţa lui.

Demiurgul defineşte condiţia umană prin precaritatea ei, ca să-l determine pe Luceafăr să renunţe la ea. Oamenii se nasc şi mor, generaţii anonime succedându-se unele altora; idealurile omeneşti sunt „deşarte" şi ele nu durează în timp; existenţa limitată a fiinţelor este guvernată de „noroc" sau de „prigoniri de soarte", care provoacă fie o fericire vremelnică, fie o deziluzie permanentă. În antiteză cu nestatornicia vieţii umane, se plasează durata eternă a aştrilor, mereu egali cu sine şi care nu se schimbă niciodată. Ei nu cunosc noţiunea de timp, nici pe aceea de spaţiu şi n-au revelaţia morţii în absenţa cunoaşterii vieţii. Hyperion „rămâne" neclintit în locul lui „menit din cer", în succesiunea neschimbată a răsăriturilor şi a asfinţiturilor, căci el vieţuieşte, dar nu fiinţează. Nu numai oamenii pier, ci şi corpurile cereşti: dacă în urma unor cataclisme cosmice stelele se pot dezagrega şi ele, în locul aştrilor întunecaţi şi reci „se naşte iarăşi soare."

Făptura divină atoatecunoscătoare ştie ce se petrece, deopotrivă, în cer şi pe Pământ. Ea prevede necredinţa fetei şi îl îndeamnă pe Hyperion să se întoarcă spre „pământul rătăcitor" şi să se convingă de infidelitatea Cătălinei.

În partea finală a poemului, Luceafărul surprinde idila pământească dintre Cătălin şi Cătălina. Îmbrăţişarea tinerilor semnifică aspiraţia către fericire a perechii pământene.

Hyperion trăieşte o dramă atât din punctul de vedere al cunoaşterii, cât şi afectiv. Văzând iubirea tinerilor, el devine conştient de condiţia sa eternă, care este ireversibilă. Cătălina îi adresează chemarea obişnuită, dar nu-i mai cere să-i lumineze „viaţa", ci „norocul". Astfel, cea de-a treia invocaţie adresată Luceafărului marchează şi dorinţa superstiţioasă a fiinţei pământene de a-şi prelungi fericirea prin asocierea

Scanned with OKEN Scanner

duratei acesteia unei „stele cu noroc". Luceafărul refuză cerința fetei pe care o numește „chip de lut", amintindu-i — în sens creștin — de pământul din care s-a născut și în care va fi îngropată după moarte.

Morala *Luceafărului* eminescian nu este alta decât cea desprinsă din inegalabilul basm românesc *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte:* **generalul** tânjește după întruchipare individuală, iar în antiteză, **umanul** aspiră către idealitatea eternă; fiecare categorie ispășește propria sa determinare și cele două universuri rămân incompatibile, deoarece, apreciază filozoful C. Noica în *Sentimentul românesc al ființei*, „Există în lumea ființei un fel de lume a generalului pur, în care oamenii **nu au așezare.**" (s.n.).

Exerciții de redactare și compoziții

- Explicați — într-o compoziție — natura dual a personajelor poematice: Luceafărul — Hyperion, fata de împărat — Cătălina, Cătălin — îndrăgostitul etern, Demiurgul — „părinte" al tuturor lucrurilor.
- Dezbateți — într-o compunere de sinteză — condiția omului, așa cum o înfățișează Eminescu în *Scrisoarea I* și în viziunea Demiurgului din poemul *Luceafărul.*
- Prin versul „Dac-oi fi eu sau altul", Luceafărul distinge între **ființa pământeană** (aleasă de Cătălina pentru a-și continua existența, alături de semenul ei) și **ființa veșnică** (pe care Hyperion o reprezintă). În strofa finală, Luceafărul nu este însuflețit de „dispreț", ci de nostalgia și regretul datorate incapacității lui de a trăi după legile omenești. El nu are acces la „cercul strâmt" al norocului, ce conduce destinul oamenilor. În lumea lui de esențe, Luceafărul rămâne un prototip neschimbat și „rece", căruia i se refuză șansa de a cunoaște sentimentele omenești și de a trăi revelația iubirii. Comentați — într-un eseu nestructurat — refuzul Cătălinei de a-l urma pe Luceafăr în lumea lui veșnică, atât din perspectivă morală, cât și dintr-una ontologică (citind și comentariul filozofic al lui Constantin Noica despre celebrul poem eminescian, în eseul *Sentimentul românesc al ființei,* 1978).
- Imaginați — într-o compunere liberă — extraordinara călătorie a Luceafărului prin spațiile siderale, către centrul Universului, și realizați o analiză stilistică a fragmentului liric din partea mediană a poemului; în măsura în care aveți o lectură mai bogată, comparați zborul regresiv al astrului către matricea lumii cu cel al eroului din poemul *Faust* al lui Goethe.
- Drama Luceafărului – Hyperion, atât de natură gnoseologică, cât și afectivă, răspunde dramei interioare în care s-a zbătut Eminescu însuși; alcătuiți un eseu nestructurat pe tema condiției artistului și a suferinței asumate lucid în numele artei, pe care a înnobilat-o cu scrisul lui.

Capitolul al IV-lea

Sinecdoca
Figură de semnificație

● Din gr. **synekdoké** — „conexiune", „filiație", „cuprindere la un loc".

Numită și **comprehensiune,** sinecdoca este forma particulară a **metonimiei,** realizată prin înlocuirea unui nume cu altul, pe baza unei **relații cantitative** între cei doi termeni. Raportul logic pe care se sprijină sinecdoca este cel stabilit între parte și întreg, în ambele sensuri. Aceasta folosește partea pentru întreg în locul părții, particularizează generalul, utilizează genul pentru specie și invers, singularul pentru plural etc. Cea mai frecventă sinecdocă este cea **a singularului pentru plural,** care se îmbină, adesea, cu metonimia propriu-zisă.

Exemple:

„**Pâinea** cea de toate zilele" (în loc de „hrană" este numit genul, prin specie);

„E cerul încă plin de stele/ Și câmpul încă plin de **roze.**" (Al. Macedonski) — în loc de „flori" este numită specia prin gen;

„Ș-a fost de veste lumea plină/ Că **steagul turcului** se-nclină." (G. Coșbuc) — sinecdoca singularului pentru plural, metonimia puterii;

„Toți craii **mulțului rotund**" (G. Coșbuc) — este numit obiectul, prin însușirea lui (în loc de „globului pământesc");

„Bolliac cânta **iobagul** și a lui lanțuri de arămă." (M. Eminescu) — sinecdoca țărănimii asuprite, metonimia sclaviei;

„Când la ziua cea de mâne abia cuget-**un sărac**" (M. Eminescu) — sinecdoca celor asupriți și sărmani;

„Și deasupra **hidrei** fluture ca vântul/
Visul tău de glorii falnic triumfând."
(M.Eminescu) — „Hidra", monstrul mitologic, îi reprezintă pe adversarii țării, fiind o metonimie a agresivității acestora și o sinecdoca a numărului lor mare.

Scanned with OKEN Scanner

Budismul

Buddha (în sanscrită — „Iluminatul") denumește nu numai zeul, ci și ființa care a dobândit gradul suprem de perfecțiune, atingând starea de „nirvana". Budismul este una dintre cele mai vechi religii asiatice apărute în India secolelor VI–V î. Hr.

A fost întemeiată de Buddha, care se numea în realitate prințul Siddhartha Gautama. Mișcarea ideologică și filozofică a fost îndreptată împotriva rigidității sistemului brahmanic de castă din vechea societate sclavagistă indiană. **Ideea centrală** este aceea că, din pricina căutării continue a plăcerii, **viața devine un izvor de suferință și de iluzii**. Salvarea de perspectiva durerii se poate obține prin **detașarea spirituală**, prin renunțarea la orice plăceri efemere, prin „perfecționarea spirituală", a cărei ultimă treaptă este „nirvana", starea de fericire mistică, pe care budiștii cred că o pot obține prin eliberarea de grijile vieții și prin contopirea individului cu esența divină. Budismul s-a caracterizat prin: pesimism extrem, ascetism, pasivitate și propovăduirea neîmpotrivirii la răul din lume, a egalității religioase iluzorii între oameni.

Epizeuxisul
Figură de construcție

● Din gr. **epizeuxis** — „legătură prin repetarea unui cuvânt".

Este o figură de stil a repetiției, care constă în reluarea imediată a unui cuvânt într-un vers, sau într-o frază; efectul artistic este cel al intensificării ideii sau acțiunii evidențiate.

„Care **vine, vine, vine**, calcă totul în picioare..." (M. Eminescu)

„Flori de tei asupra noastră
Or să cadă **rânduri-rânduri**."
(M. Eminescu)

Glossă

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate.
Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece.

Multe trec pe dinainte,
În auz ne sună multe,
Cine ține toate minte
Și ar sta să le asculte?...
Tu așează-te deoparte,
Regăsindu-te pe tine,
Când cu zgomote deșarte
Vreme trece, vreme vine.

Nici încline a ei limbă
Recea cumpăn-a gândirii
Înspre clipa ce se schimbă
Pentru masca fericirii,
Ce din moartea ei se naște
Și o clipă ține poate;
Pentru cine o cunoaște
Toate-s vechi și nouă toate.

Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul și pe patru,
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plânge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.

Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe;
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă și socoate.

Căci aceloraşi mijloace
Se supun câte există,
Şi de mii de ani încoace
Lumea-i veselă și tristă;
Alte măști, aceeași piesă,
Alte guri, aceeași gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu spera și nu ai teamă.

Nu spera când vezi mișeii
La izbândă făcând punte,
Te-or întrece nătărăii,
De ai fi cu stea în frunte;
Teamă n-ai, căta-vor iarăși
Între dânșii să se plece,
Nu te prinde lor tovarăș:
Ce e val, ca valul trece.

Ca un cântec de sirenă,
Lumea-ntinde lucii mreje;
Ca să schimbe-actorii-n scenă,
Te momește în vârteje;
Tu pe-alături te strecoară,
Nu băga nici chiar de seamă,
Din cărarea ta afară
De te-ndeamnă, de te cheamă.

De te-ating, să feri în laturi,
De hulesc, să taci din gură;
Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,
Dacă știi a lor măsură?
Zică toți ce vor să zică,
Treacă-n lume cine-o trece;
Ca să nu-ndrăgești nimică,
Tu rămâi la toate rece.

Tu rămâi la toate rece,
De te-ndeamnă, de te cheamă;
Ce e val, ca valul trece,
Nu spera și nu ai teamă;
Te întreabă și socoate
Ce e rău și ce e bine;
Toate-s vechi și nouă toate:
Vreme trece, vreme vine.

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului în clasă

- Interpretați, pe strofe, semnificațiile detaliate ale poemului moral-filozofic.
- Analizați gramatical, lexical, stilistic și prozodic strofa–cadru a poemului studiat.
- Explicați de ce G. Călinescu a intitulat capitolul exegetic în care face analiza sensurilor „glosate" de poet „Clasicismul gnomic".
- Reperele de interpretare conțin câteva citate critice esențiale despre frumusețea ideatică și expresivă a *Glossei*, selectate din studiul estetic consacrat de G. Călinescu geniului poeziei românești; explicați înțelesurile pe care le desprindeți din acestea.

Repere de interpretare

Glosă este un substantiv derivat de la verbul „a glosa", care înseamnă „a explica" pe marginea unui text, a unui fragment mai puțin explicit sau pe marginea înțelesurilor unor termeni polisemantici. Cu timpul, termenul a ajuns să semnifice o poezie cu formă fixă, precum sonetul, rondelul sau gazelul.

Glossa are o structură pretențioasă, fiind alcătuită dintr-un număr de strofe egal cu numărul de versuri al strofei întâi.

Glossa eminesciană are prima strofă formată dintr-un octet, fapt ce a condus la alcătuirea poemului din opt strofe distincte, la care se adaugă prima și ultima repetate. În ordinea versurilor din strofa întâi sunt dezvoltate toate celelalte strofe, care comentează fiecare câte un vers, reluat în final, ca o concluzie pilduitoare. Poezia se încheie cu aceleași versuri din strofa inițială, dar care sunt reproduse în ordinea lor inversă, cu scopul de a amplifica înțelesurile filozofice exprimate.

Din cauza structurii ei complicate și a regulilor de versificație constrângătoare, care solicitau poeților virtuozitate prozodică, glossa a fost puțin cultivată în literatura română și universală. Eminescu însuși a creat o singură variantă a acestui tip de poezie cu formă fixă.

Poezia *Glossă* a apărut în 1883, anul în care s-a încheiat activitatea lirică a scriitorului, și este considerată de G. Călinescu o capodoperă a liricii eminesciene.

Prin conținutul ei, reprezintă un **poem filozofic și gnomic**, exprimând adevăruri ale cunoașterii și ale moralei, formulate cu o mare putere de generalizare a ideilor.

Exprimarea poetică este concentrată, lapidară, sentențioasă și se realizează prin versuri-maxime, numite și aforisme poetice. Propozițiile sunt scurte, de obicei principale, coordonate prin juxtapunere, copulativ, sau adversativ, cu scopul de a concentra la maximum mesajul ideatic al cugetărilor literare. Procedeele retorice sunt rare, marcând faza de maturitate a liricii lui Eminescu, în care poetul a preferat sobrietatea stilistică ornamentelor retorice. G. Călinescu analizează *Glossa* într-un capitol special al studiului *Opera lui Mihai Eminescu*, intitulat *Clasicismul gnomic*.

Criticul apreciază că, în ultima lui fază de creație artistică, Eminescu a renunțat la subiectivitatea romantică, evoluând spre **obiectivitatea** și **judecata rațională** a **scriitorului clasic**: „În ultima sa ipostază, poezia eminesciană de introspecție se sterilizează

Meditația

● Din fr. **méditation**, lat. lit. **meditatio** —„cugetare", „reflecție".

Specie a liricii, cu caracter filozofic, meditația exprimă, cu mijloace artistice, reflecții asupra existenței. Se dezvoltă în romantism, când lirismul de factură gnomică atinge contemplația intelectuală. În tematica meditației filozofice, se transfigurează artistic problemele fundamentale ale vieții: absolutul, divinitatea, viața, moartea, timpul, contemplarea propriei existențe, iubirea, repetabilitatea istoriei, „vanitas vanitatum" (tema „deșertăciunii" omenești) etc. În literatura universală, au abordat meditația romanticii francezi: Lamartine (***Meditații poetice***, 1820), V. Hugo, Al. de Musset, A. de Vigny; poeții englezi: Thomas Gray, Edward Young, William Wordsworth, S. T. Coleridge, John Keats, G. Byron; în Germania: frații Friedrich Schlegel și August Wilhelm Schlegel Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Novalis, Heinrich Heine; rușii: Pușkin, Lermontov; italianul Leopardi etc.

În literatura română au scris meditații: Iancu Văcărescu, Grigore Alexandrescu, Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Panait Cerna etc.

Dicționar

Ataraxie — concepție filozofică idealistă din Antichitate, care susținea că omul trebuie să tindă spre o stare de perfectă liniște sufletească, prin detașarea de frământările lumii.

Gnomic — care cuprinde maxime, reflecții, sfaturi morale; sentențios, aforistic, moralizator.

Panteon — (la greci și la romani) 1. templu consacrat cultului tuturor zeilor; 2. totalitatea oamenilor iluștri ai unei țări.

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de prozodie
Strofa polimorfă

● Din fr. **polymorphe**, gr. **polys** — „numeroasă", **morphe** — „formă".

Este cea mai amplă structură prozodică, fiind alcătuită dintr-un număr mare de versuri, de la șapte la douăsprezece (septina, octava cu varianta stanței, nona, decima, undecima, duodecima) și chiar mai multe în lirica actuală. George Coșbuc structurează pastelul ***Vara*** în trei strofe duodecime care, la rândul lor, cuprind fiecare câte două senarii marcate grafic. Nichita Stănescu preferă octavele (***Cântec***, ***Arbor invers***) și duodecimele (***Două-sprezece noaptea, cu dor***), ***Spunere***, ***Orologiu cu statui***, ***Contemplație***). Mihai Eminescu alege decima (în ***Basmul ce i l-aș spune ei***, ***Rugăciune***) și octava (în ***Diana***, ***Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie***, ***Rugăciunea unui dac***, ***Glossă***), O. Goga prețuiește octava în mod special (în ***Noi***, ***Rugăciune***, ***Plugarii***, ***Apostolul***). După dispoziția aproape geometrică a versurilor (de exemplu, în formă de linie, de pătrat, con răsturnat sau de triunghi) — formă rezultată dintr-o alternanță a acestora cu scop ornamental sau de mesaj încifrat, strofa capătă denumiri variate, precum: **strofa pătrată** (în care numărul silabelor dintr-un vers corespunde versurilor dintr-o strofă), **orizontală** (având versuri egale ca măsură), **verticală**, în formă de con răsturnat (cu versuri descrescând ca măsură), sau de **delta** (cu versuri crescând ca măsură): strofă pătrată are ***Glossa*** eminesciană, în care sunt opt versuri a câte opt silabe fiecare; strofa verticală este ilustrată prin varianta ***Nu voi mormânt bogat*** (a poemului ***Mai am un singur dor***), unde numărul versurilor este mai mare decât al silabelor fiecărui vers; strofa orizontală (cea mai des întâlnită în poezia noastră), în care numărul versurilor este mai mic decât măsura, este reprezentată de poemul ***Strigoii*** de M. Eminescu;

și de ceea ce numim, de obicei, sentiment. Ea mânuiește reprezentările cele mai descărnate, noțiunile sentimentelor, adică schema lor abstractă, ori idei de ordin teoretic". Același critic folosește termenul de „lirică ideologică" în legătură cu poezia clasică a lui Eminescu.

În capitolul critic deja menționat, el analizează și alte poeme, precum: *Odă — în metru antic*, *Cu mâne zilele-ți adaogi*, *Criticilor mei*, *La steaua...* alături de *Glossă*, pe care G. Călinescu o definește drept „o capodoperă a satirei ideologice, fără obiect, care, printr-o sublimă scamatorie de idei, voiește a învedera proasta mecanică a lumii".

Interpretând ultima strofă a *Glossei*, pe care o aprecia în mod deosebit, G. Călinescu afirmă: „Adunarea, la sfârșit, a tuturor preceptelor și maximelor are un sens superior formei goale a glossei: e socoteala totală a lumii, linia trasă dedesupt pentru această sumă. Acest mod de a masca satira, de a o amesteca cu o conștiință superioară a lumii, de a face din nemernicie aproape o virtute necesară învârtirii cosmice, pe care o sfătuiești altora, dar la care nu poți participa, e rar în poezie...".

Primele opt versuri compun **strofa–temă** a poeziei, în fiecare dintre ele fiind exprimat câte **un adevăr uman, cu valoare de generalitate**: trecerea perpetuă a timpului care marchează și viața omenească; succesiunea „vechiului" și a „noului", forme ce se întrepătrund și se transformă continuu dintr-una într-alta; îndemnul moral adresat omului de a se întreba și a discerne între valoarea „binelui" și cea a „răului"; proclamarea indiferentismului față de speranțele și de temerile obișnuite ale oamenilor; distingerea între valorile reale și cele efemere asemănate „valurilor" trecătoare; distanțarea obiectivă și „rece" de îndemnurile și de chemările înșelătoare ale unei existențe mediocre. Poetul repetă, în strofa întâi, pronumele nehotărât substantivat „toate", care reflectă generalizarea îndemnurilor poetice și folosește perechile antonimice (verbale, adjectivale și adverbiale) în crearea motivelor aflate în antiteză: „trece—vine", „vechi—nouă", „rău—bine".

Eminescu întrebuințează numai verbe conjugate la prezentul etern al modului indicativ sau la imperativ. O particularitate a repetiției o reprezintă **tautologia**, constând în reiterarea, în aceeași propoziție sau frază, a unor cuvinte identice din punct de vedere semantic: („Ce e val ca valul trece"), dar cu funcții sintactice diferite (în cazul de față: nume predicativ — complement circumstanțial de mod comparativ).

Strofa a doua conține îndemnuri preluate din filozofia socratică, platoniciană și stoică, ai căror celebri reprezentanți au fost: Socrate însuși, Platon, elevul său, Zenon, Epictet, Seneca și epicureul-împărat Marcus Aurelius. Conform preceptelor stoice, individul trebuie să ducă o existență sobră, ascetică, chiar retrasă, austeră și echilibrată moralmente. Din multitudinea întâmplărilor văzute ori numai auzite de om, din experiența sa directă și indirectă de viață, el trebuie să selecteze ceea ce se armonizează cu eul propriu și să se regăsească în experiențele altora.

Versurile al 13-lea și al 14-lea comentează dictonul lumii grecești: „Cunoaște-te pe tine însuți!", înscris pe frontispiciul templului din Delphi. Poetul se disociază de mișcarea și de acțiunile lumii, pe care le compară disprețuitor cu niște „zgomote deșarte". Omul superior va ști să aleagă între aparență și realitate, între esențial și neesențial, chiar dacă răgazul vieții lui este vremelnic.

În strofa a treia, poetul îndeamnă personalitatea umană să nu se lase atrasă și amăgită de himera fericirii, care poate covârși dreapta-i judecată. Senzația de mulțumire, de plenitudine umană este de scurtă durată, relativă și trecătoare. Poetul

Scanned with OKEN Scanner

numeşte fericirea „o mască", deci o aparenţă aplicată pe chipul proteic al destinului omenesc. Fericirea nu durează şi ea se naşte din propria ei moarte, ţinând numai „o clipă". Satisfacţiile sunt aceleaşi şi mecanismul lor, facil de împlinit, este bine cunoscut poetului. Fericirile sunt „vechi" şi „noi" în acelaşi timp. Ca să evite deziluziile şi suferinţa, omul de spirit este îndemnat să-şi folosească raţiunea, numită metaforic „recea cumpănă-a gândirii".

În strofa a patra, Eminescu comentează motivul literar al lumii văzute ca un „teatru" uriaş. Acest motiv a fost preluat din filozofia antică indiană şi se regăseşte în toate marile curente literare, de la Renaştere, clasicism, până la romantism. Poetul îi cere omului superior să nu devină un simplu actor, manevrat de soartă, în piesa deja cunoscută a vieţii, ci să rămână un „privitor" care asistă lucid la scena deschisă; el să identifice cu perspicacitate adevăratul chip al eroului, chiar dacă acela ar interpreta numeroase roluri, cărora le corespund măştile actoriceşti.

Cugetătorul trebuie să stea departe de tumultul vieţii şi să nu se amestece nici în suferinţa umană, nici în disputele vane dintre indivizi. Din existenţa diverselor personaje, care joacă pe scena vieţii, omul raţional se cuvine să înţeleagă şi să discearnă binele de răul atât de răspândit în lume.

Strofa a cincea transpune în versuri o cugetare schopenhaueriană, referitoare la contopirea timpului trecut cu cel viitor în dimensiunea prezentului etern. Omul este condamnat să trăiască cu intensitate numai clipa trecătoare a prezentului, singura care îi poate da certitudini şi satisfacţii; trecutul este un moment deja trăit, deci irecuperabil pentru om, în timp ce viitorul rămâne o proiecţie incertă, o prezumţie legată de idealurile omeneşti, care — de obicei — nu se împlinesc. Ideea prezentului etern apare şi în poezia *Cu mâne zilele-ţi adaogi...* Omul înţelept se cuvine să valorifice măcar acest scurt prezent, pentru a da un înţeles şi o finalitate existenţei sale. Pentru poet nimic nu este nou şi experienţele trecute se pot repeta la infinit, chiar într-un viitor la fel de nesemnificativ precum durata actuală.

Constantin Pacea, *Vanitas*

Capitolul al IV-lea

strofa izometrică are versurile de aceeaşi lungime, ca în ***Luceafărul***; când, însă, lungimea versurilor unei strofe diferă, avem de-a face cu o strofă **eterometrică**.

Peonul

● Din fr. **péon**, gr. **paian**, **pean** — „imn închinat lui Apollo «Tămăduitorul» [Paionios]".

Este un picior metric cuaternar, format din patru silabe, dintre care una accentuată (variabilă) şi trei neaccentuate, realizând patru variante posibile:

a) peonul I: ∠ vvv („valurile, vânturile" —***Dintre sute de catarge...***);

b) peonul al II-lea: v ∠ v v („Luceafărul aşteaptă" — ***Luceafărul,*** urmat, de amfibrah);

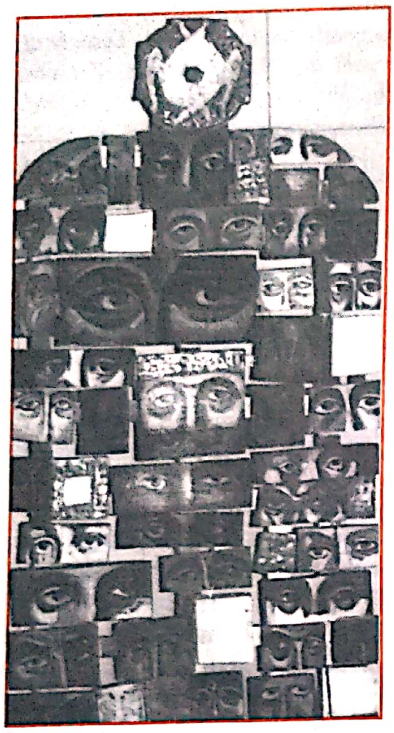
c) peonul al III-lea: v v ∠ v („O mreajă de văpaie" — precedat de amfibrah, în ***Luceafărul***);

d) peonul al IV-lea: v v v ∠ („Să mă lăsaţi să mor" – urmat de iamb în ***Mai am un singur dor***).

M. Eminescu îl definea metaforic: „Şi-i diamant, peonul, îndrăzneţul..." (în textul postum ***Cum negustorii din Constantinopol***). În Antichitate a fost metrul imnurilor păgâne (al peanurilor) şi al comediei elene. Ritmul peonic nu apare în versul românesc în formă pură, cu unele excepţii. Mihai Eminescu a scris ***Dintre sute de catarge...*** în versuri întregi peonice. Poetul a manifestat un interes deosebit pentru toate variantele peonice, pe care le-a combinat cu **iambul** şi **amfibrahul** în: ***Scrisori...***, ***Luceafărul***, ***Colinde, colinde***, ***Cu pânzele-atârnate...***

Scanned with OKEN Scanner

Gabriela Arinceanu, *Arborele*



Elemente de prozodie

Coriambul

● Din gr. **koriambos**: **koreios** — „troheu" şi **iambos** — „iamb".

Este, aşa cum îl arată şi numele, un picior metric cuaternar, liric prin excelenţă, format dintr-un troheu şi un iamb (⏑ v v ⏑). În Antichitatea greco-romană era format din două silabe scurte cuprinse între alte două lungi, fiind utilizat de Sapphō, Alceu, Horaţiu ş.a. În versificaţia modernă, este compus din două silabe neaccentuate, plasate între celelalte două cu accent. Poemul eminescian ***Stelele-n cer...*** este scris în metru coriambic, iar ***Sara pe deal*** are o structură prozodică complexă, deoarece îmbină **coriambul** iniţial, după care urmează cezura împărţind versul în două emistihuri inegale, cu **dactilul reluat** şi **troheul** final:

„Sa-ra pe deal bu-ciu-mul su-nă cu
⏑ v v ⏑ // ⏑ v v ⏑ v v
ja-le..."
⏑ v

coriamb // dactil I/ dactil II / troheu.

Mesajul final al strofei este legat de zădărnicia de a crede în importanţa iluzorie a faptelor omeneşti, idee ce reflectă pesimismul eminescian, de sorginte existenţială şi filozofică, totodată.

Strofa a şasea debutează cu o propoziţie circumstanţială cauzală şi argumentează afirmaţiile din versurile strofei precedente. De când există civilizaţii omeneşti pe pământ, ele se supun „aceloraşi mijloace" şi reguli de viaţă. Starea sufletească a lumii este — „de mii de ani" — veselia superficială, alternând cu tristeţea profundă, cauzată de suferinţă şi decepţii. Umanitatea joacă mereu aceeaşi piesă dramatică şi învechită a existenţei sale, care — reiterată — ajunge monotonă şi neinteresantă. Schimbarea este o aparenţă înşelătoare, datorită faptului că pe scena lumii se succed doar actorii, mereu alţii. Oamenii se reînnoiesc în succesiunea generaţiilor, dar traiectoria vieţii lor rămâne neschimbată. Eminescu valorifică o altă idee filozofică, şi anume că esenţa rămâne imuabilă, în timp ce aparenţele ei se metamorfozează continuu, prin însăşi evoluţia existenţei umane. Îndemnul poetului este ca fiinţa înzestrată cu minte lucidă să nu se lase amăgită de jocul mirific al formelor schimbătoare.

Strofa a şaptea are accente de **satiră**, Eminescu înfierând „mişeii", care se unesc între ei, pentru a izbândi în viaţă. Ca să-şi atingă ţelurile tenace, dar mărunte, „nătărăii" sunt capabili să distrugă personalităţile de excepţie, care devin totdeauna fragile, pentru că sunt izolate şi reduse numericeşte. Nelegiuiţii şi proştii se înţeleg între ei, având scopuri mercantile comune. Omul înzestrat cu principii nu trebuie să devină un „tovarăş" al acestora, ci are obligaţia morală să îşi menţină speranţa că viitorimea va preţui şi va păstra în memoria ei colectivă numai valorile umane autentice, coborând în uitare nesemnificativul.

Strofa a opta recurge la comparaţia mitologică a amăgirilor lumeşti cu cântecele Sirenelor care provocau înecarea navigatorilor. Aidoma glasurilor aducătoare de moarte, spectacolul lumii exercită o atracţie funebră, un miraj periculos asupra minţii şi sufletului omenesc. Succesiunea faptelor vieţii se transformă într-un vârtej ameţitor, care poate distruge fiinţa prea sensibilă sau naivă. Abilitatea insului raţional constă tocmai în capacitatea lui de a se feri de capcanele existenţei şi în tăria de a nu-şi abandona ţelul major al trecerii sale prin viaţă. Dacă iese din „cărarea" aleasă, omul se ratează şi existenţa lui ajunge anonimă.

Versurile **strofei a noua** exprimă scepticism, neîncredere în oameni, amărăciunea adunată în sufletul poetului, în cele peste trei decenii de viaţă. Sunt versuri ce cuprind îndemnuri aproape contrare firii omeneşti, dar care se explică prin deziluziile trăite de autorul însuşi. El îi cere înţeleptului „să se ferească" de experienţa comună şi de atingerea imundă a semenilor şi-i pretinde să-şi impună tăcerea, atunci când „mişeii hulesc" lucrurile sfinte, batjocorindu-le; filozoful să înceteze a mai da sfaturi inutile celor care nu le înţeleg, datorită capacităţii lor reduse de a reflecta asupra motivaţiilor propriei lor existenţe; să îi lase pe oameni cu aptitudinile lor demagogice, cu plăcerea iluzorie de a vorbi superficial, fără să atingă substanţa ideilor; să le ignore tenacitatea obscură cu care urmăresc să parvină, câştigând diferite trepte sociale în ierarhia iluzorie a lumii. Cel ce vrea să nu se ataşeze de nimic din lumea aparenţelor, ca să nu sufere inutil, să îşi impună **răceala obiectivă** („ataraxia" — din gândirea filozofică elină) în faţa tuturor ispitelor derizorii. Ca să arate cât de apropiat sufleteşte este acestei ultime idei, Eminescu reia versul ultim din strofa a noua imediat la debutul celei **finale**. Îndemnul poetic s-a transformat

Scanned with OKEN Scanner

într-un **avertisment cu valoare emblematică**, reflectând însăşi gândirea eminesciană: „... Tu rămâi la toate rece". Atitudinea constantă a poetului este detaşarea spirituală cu care comentează ideile pe marginea cărora glosează impasibil. Tonul satiric nu mai capătă accente pamfletare, precum în *Scrisori...*, ci se transformă în dispreţ şi indiferenţă. Eminescu atinge acea **autocontemplaţie** pe care o recomandă Schopenhauer drept calea spre găsirea marilor adevăruri, care facilitează omului de geniu starea de **nirvana**. Detaşarea eminesciană este inspirată şi dintr-un alt concept filozofic grecesc, anume cel de „apatie" (indiferenţă, îndepărtare de suferinţele omeneşti).

D. Popovici, unul dintre exegeţii liricii eminesciene, defineşte *Glossă* raportându-i semnificaţiile la cele ale *Luceafărului*: „Ea amplifică pe de o parte, sintetizează pe de altă parte, şi dă un caracter aforistic experienţei umanului pe care o făcea Hyperion. Spre deosebire, însă, de astrul îndrăgostit de Cătălina, poetul *Glossei* nu se poate izola în regiunile cereşti; el este un Hyperion condamnat să rămână în societate şi să-şi determine poziţia în complexul raporturilor sociale".

Onisim Colta, *Mâna*

Exerciţii de redactare şi compoziţii

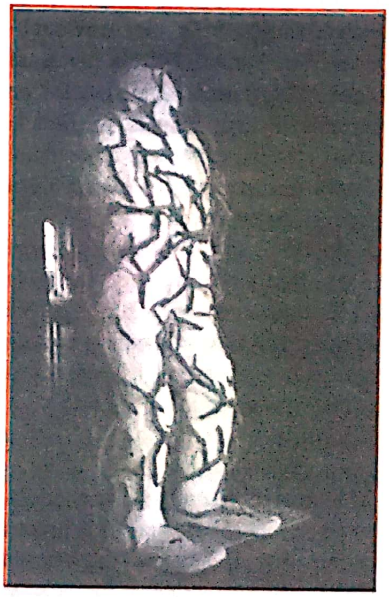
- „*Glossa* eminesciană — Decalog estetic şi moral al atitudinii faţă de viaţă, de semeni şi de creaţie a artistului din toate timpurile"; alcătuiţi un eseu nestructurat pe tema propusă.
- Realizaţi un eseu structurat (cu ajutorul unui dicţionar filozofic), în care să evidenţiaţi, succint, sursele antice şi moderne ale gândirii speculative eminesciene: textele presocratice, filozofia socratică, cunoscută datorită „Dialogurilor" platoniciene, filozofia stoică (ilustrată prin operele lui Zenon, Epictet, Seneca şi ale lui Marcus Aurelius) şi cea idealist-pesimistă, promovată de A. Schopenhauer.
- Lumea ca o scenă uriaşă de teatru — motiv literar reiterat în toate marile curente literare, din Antichitate la Renaştere, de la clasicism la romantism; realizaţi o compunere–paralelă dedicată acestui motiv literar.
- Alcătuiţi un eseu nestructurat, al cărui titlu să fie îndemnul eminescian la detaşare obiectivă şi indiferenţă adresat omului înţelept, şi anume: *Tu rămâi la toate rece...*

Amfibrahul

Din fr. **amphibraque**, gr. **amphi**: „din două părţi", **brachys** —„scurt".

Este piciorul metric de trei silabe, dintre care, în Antichitate, a doua era lungă, iar prima şi a treia erau scurte. În versificaţia modernă, calitativă, a doua silabă este accentuată, prima şi a treia rămânând neaccentuate (v ≺ v). În poezia românească, acesta vine, ca frecvenţă, imediat după iamb şi este predilect în lirica modernă.

Amfibrahul simplu, elegiac şi sumbru ca tonalitate, este metrul poemului ***Mortua est*** de M. Eminescu. În combinaţie cu peonul al IV-lea şi iambul, care-i întăreşte cadenţa lentă, de bocet funebru, reprezintă structura prozodică ataşată de marele poet elegiei testamentare ***Mai am un singur dor***. Prezent deja la Dosoftei, Nicolae Văcărescu, Ion Budai-Deleanu, amfibrahul a mai fost preferat de poeţii D. Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, George Coşbuc (***Paşa Hassan***), Alexandru Macedonski (***Hora***), George Bacovia (***Moina***), Mihai Eminescu (***Frumoasă-i***). Marele poet l-a îmbinat adesea cu alte picioare metrice, îndeosebi cu **iambul**.



Napoleon Tiron, *Tarod*

Scanned with OKEN Scanner

Versul safic

Este un metru al poeziei antice greceşti, al cărui nume provine din cel al poetei elene Sapphō, din insula Lesbos (secolul al VI-lea î. Hr.). Este un **endecasilab** alcătuit din cinci picioare metrice: doi **trohei** iniţiali (dipodie trohaică), un **dactil** şi doi **trohei** finali (tripodie logaedică). Versul safic este utilizat nu numai de poeţii antici (Alceu, Horaţiu, Catullus), ci şi de cei romantici şi moderni (Hölderlin, Klopstock, Tennyson, Swinburne, von Platen, Ezra Pound). Strofa safică este **un catren alternat**, format din trei versuri lungi (safice) şi unul scurt, numit **adoneu** (derivat de la Adonis, simbolul frumuseţii masculine).

M. Eminescu, foarte bun cunoscător al liricii antice, evocă versul adonic cu valoare concluzivă în ***Scrisoarea V.*** Acesta are cinci silabe şi îmbină un dactil complet (acatalectic) cu unul incomplet (catalectic), sau după alte interpretări prozodice cu un troheu final: „Nu cre - deam să - n - văţ a mu ri vro - da - tă..."

(⏑ v / ⏑ v // ⏑ v v / ⏑ v)

În versul safic, accentul cade pe adverbul „nu", întărind negaţia, şi pe silabele finale ale verbelor, care subliniază efortul poetului de a învăţa să moară, alături de accentul median pe adverbul de timp compus, referitor la durata chinului existenţial al poetului. Cezura (pauza ritmică) urmează după al doilea picior metric.

În versul adonic, accentul cade pe silaba iniţială a formei accentuate de pronume personal şi pe silaba mediană a imperativului verbal, ambele accente sugerând dorinţa poetului de a se regăsi pe sine înaintea morţii:

„... Mí - e re - dá - mă !"

(⏑ v v / ⏑ v)

Aceste detalii prozodice denotă rafinamentul tehnicii de versificaţie poetică eminesciană şi perfecta concordanţă dintre conţinutul ideatic şi forma artistică în lirica celui mai mare poet român.

Odă — în metru antic

Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată;
Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi,
Ochii mei nălţam visători la steaua
Singurătăţii,

Când deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferinţă tu, dureros de dulce...
Pân-în fund băui voluptatea morţii
Nendurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...
Pot să mai reînviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă!

Abordarea textului în clasă

- Interpretaţi conţinutul de idei al *Odei — în metru antic* în corelaţie directă cu cel al *Glossei.*
- Explicaţi relaţia dintre conceptele filozofiei antice („apatia" şi „ataraxia") şi imaginea lor artistică din poemul gnomic.
- Motivaţi de ce Eminescu a abandonat dedicaţia iniţială a poemului (către o personalitate istorică) în favoarea indeterminării voite a obiectului liric, dar a păstrat, totuşi, titlul de „odă".

Repere de interpretare

În orice ediţie de poezii a scriitorului, acest poem, chintesenţă a suferinţei şi a dezamăgirii eminesciene, urmează — deloc întâmplător — imediat după *Glossă.* Ideile lor poetice sunt într-o perfectă concordanţă, reflectând dimensiunea cugetării eminesciene de la sfârşitul activităţii sale artistice şi reprezentând „cântecul de lebădă" al lirismului său. Purificat de o filozofie prea demonstrativă — ca în *Glossă* ori ca în poemul *Cu mâne zilele-ţi adaogi...* — textul liric spiritualizează emoţia şi dă un alt înţeles noţiunii de „dor". Acest termen predilect în lirica eminesciană marchează, deopotrivă, abstragerea din lume şi suferinţa romantică a poetului. La capătul lirismului său existenţial se află melancolia şi singurătatea geniului din poemul *Odă — în metru antic.* Nichita Stănescu apreciază că din acest poem eminescian, înzestrat cu ritmuri ideatice şi prozodice novatoare, s-a născut lirica modernă românească.

Scanned with OKEN Scanner

După ce a fost ataşat spiritual curentului romantic, Eminescu s-a identificat cu clasicitatea, inspirându-se din metrul versificaţiei saphice (termen derivat de la numele celebrei poete din Grecia Antică, Sapphō). G. Ibrăileanu şi Tudor Vianu au analizat poemul şi au semnalat trecerea de la stilul retoric din lirica explozivă de tinereţe a lui Eminescu la un limbaj structural şi aforistic, din care retorismul şi ornamentaţia stilistică au fost eliminate.

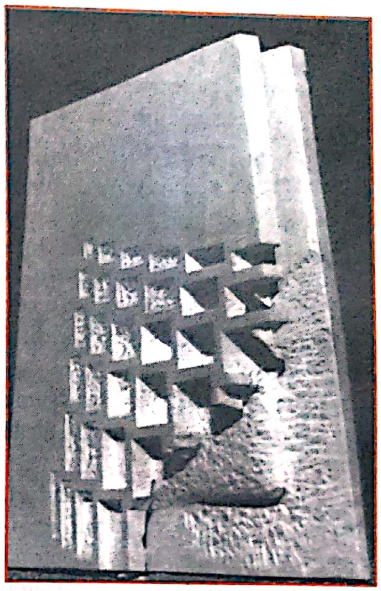
Poemul tulbură prin mândra suferinţă a unui suflet înalt, pe care viaţa l-a lovit, dar nu l-a încovoiat, şi prin expresia unei superioare întâlniri a spiritului decepţionat de tot ce-l înconjoară cu „nepăsare tristă".

În primul vers, unde foloseşte o înlănţuire de trei verbe (la indicativ imperfect, la conjunctiv prezent şi la infinitiv), Eminescu reliefează ideea că omul face experienţa morţii de două ori: o dată, în forma definitivă a trecerii pragului vieţii, şi de nenumărate ori, pe întreaga durată a existenţei sale.

Spiritul uman moare treptat, cu fiecare deziluzie pe care o trăieşte şi care îl îndepărtează de viaţă. Aceeaşi idee poate fi regăsită în aforismele scepticului moralist al acestui secol, Emil Cioran. Eminescu evocă tinereţea lui plină de optimism, ce-i părea veşnică, atunci când ochii săi încrezători mai visau „la steaua Singurătăţii". Dar „mantia" protectoare a iluziilor juvenile se va transforma simbolic într-un „giulgiu", prefigurând apropierea iminentă a morţii.

Precum alte poeme ale scriitorului, *Odă — în metru antic* a fost redactat în variante succesive (unsprezece), publicate ulterior de către Perpessicius. Aceste numeroase variante evidenţiază progresiva **detaşare** a tristeţii poetice **de o cauzalitate anumită** şi de un obiect de referinţă bine precizat. **Indeterminarea obiectului liric** asigură ultimei forme a poemului o ambiguitate perfectă. Cititorul se întreabă care ar putea fi sursa acestui dor fără leac, a unei dureri atât de adânci şi aşa de copleşitoare. Lectorul, obişnuit cu suferinţa erotică a poetului, ar putea bănui că ataraxia are o cauză sentimentală. Câteva versuri îl şi încurajează în acest sens: „Suferinţă tu, dureros de dulce..." (superlativ absolut oximoronic — ce reuneşte antitetic „durerea" cu voluptatea „dulce" a plăcerii), „Jalnic ard de viu, chinuit ca Nessus", şi toată strofa a treia a poemului. Laolaltă, versurile citate ar putea sugera o iubire neîmpărtăşită, trădată sau pierdută, ce ar fi provocat **însingurarea cosmică** a poetului. Dar liniştea mândră, durerea stăpânită, voinţa de a intra în repaosul etern, voluptatea morţii şi toate celelalte nuanţe sufleteşti îl duc pe cititor cu gândul spre o suferinţă cu misterioase cauzalităţi, mai profunde, de **ordin ontologic**. În acest poem, Eminescu s-a detaşat deja de chinurile iubirii şi vrea să se abstragă din tragicul existenţei. Critica de specialitate a remarcat şi două **paradoxuri poematice**, rezultate atât din nepotrivirea dintre sensurile enunţurilor şi expresia lor lirică, cât şi din aceea între specia aleasă (oda — poezie laudativă) şi conţinutul ei ideatic, pesimist-meditativ. De la versurile imnice dedicate iniţial unui erou contemporan, Napoleon al III-lea, Eminescu a ajuns să reflecteze la soarta omului în genere — fie o personalitate, fie un ins anonim —, confruntându-se cu perspectiva neantului comună amândurora (idee dezvoltată şi în *Scrisoarea I*).

Deşi poemul relevă o mare combustie interioară („Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...") şi suferinţe insuportabile, aşadar, un chin existenţial, limbajul nu este patetic, ci **abstract**, bine măsurat, fără ornamentaţii stilistice, şi rece, ca flăcările albastre ce se ridică din comorile ascunse în pământ. Criticul Eugen Simion defineşte astfel antiteza evidentă dintre fond şi formă în acest poem: „E ca şi când,



Saşa Stoianov, *Carte deschisă*

Elemente de prozodie
Cvinaria

● Din fr. **quinaire**, lat. **quinque** — „cinci".

Este strofa alcătuită din cinci versuri care pot avea orice măsură, dar respectă, în ceea ce priveşte rima, regulile generale. Ca şi un catren, cvinaria poate alcătui singură un poem. De exemplu: Nichita Stănescu în ***Scrisul***, M. Eminescu (în poezia cu care a debutat — ***La mormântul lui Aron Pumnul***, în ***Speranţa***, ***Misterele nopţii***, ***Împărat şi proletar***, ***Strigoii***), George Coşbuc (în ***Brâul Cosânzenei***), Al. Macedonski (toate strofele finale din ***Poema rondelurilor***), G. Bacovia (în ***Rar***) au uzitat strofa cvinarie.

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de prozodie
Terțetul și terțina

● Din it. **terzetto**, lat. **tertius** — „al treilea" și din it. **terzina, terza rima** — „a treia rimă", lat. **tertius** — „al treilea".

Strofa alcătuită din trei versuri poate avea următoarele configurații prozodice:

a) unitate autonomă în cadrul unei poezii;

b) terțină — una dintr-o serie de strofe legate între ele prin **același tip de rimă** (așadar, „terțetul" și „terțina" au o sinonimie parțială);

c) fiecare dintre cele două strofe care încheie un sonet sau strofa finală dintr-o sextină.

Terțina este o poezie cu formă fixă, ordonată în strofe de trei versuri **endecasilabice** (11 silabe), integrată într-un ansamblu strofic de aceeași factură. Primul vers rimează cu al treilea, iar al doilea — cu versurile întâi și al treilea din strofa următoare, această schemă a rimelor continuând până la ultima strofă, al cărei al doilea vers rimează cu un vers final, izolat.

Un exemplu: ultimele două strofe și versul separat din finalul postumei eminesciene ***Cum negustorii din Constantinopol***. Schema metrică și a rimelor caracteristice terținelor, înlănțuirea lor permit exprimarea fluentă a gândurilor și a sentimentelor autorului, care transgresează astfel limitele strofice, conferind poemului o unitate de conținut și de formă superioară.

Creatorul terținei și maestru al utilizării ei a fost Dante în ***Divina comedie***. Tehnica versificatoare a fost preluată de Boccaccio și Petrarca și, ulterior, de romantici.

În spațiul cultural autohton, utilizează terțina Ion Heliade-Rădulescu (***Santa Cetate***), Mihai Eminescu (postumele ***În căutarea Șeherazadei***, ***Mușat și ursitorile***, ***Terține***), George Coșbuc, Șt. O. Iosif (***Terține***), G. Călinescu (în calitate de poet, în ***Statornicie***), Nichita Stănescu (***Alfa***) și alții.

peste o groapă de jăratic, poetul ar fi aruncat plăci groase de marmură. Nimic nu răzbate la suprafață din temperatura interioară. Acest contrast este izbitor în poem și întărește impresia de confesiune purificată, spiritualizată..." (Prefața la ediția antologică Mihai Eminescu, *Poezii*, 1991). Eminescu vorbește despre sine ca și când s-ar fi detașat de propria-i existență și s-ar fi eliberat de învelișul biologic al făpturii sale, atingând **starea de contemplație** (de superioară detașare de contingențe), recomandată de preceptele budismului și de filozofia lui A. Schopenhauer. Un alt paradox se impune și în privința referințelor mitologice la care recurge poetul: surprinde apelul la imaginea lui Herakles (Hercules), autorul celor douăsprezece munci, simbolul eroismului și al faptelor concrete. Însă Eminescu vrea să reliefeze ideea că **omul de acțiune** și **cel contemplativ** se vor afla, deopotrivă, în fața momentului confruntării lor cu moartea. Eroul grec, Herakles, l-a omorât pe centaurul Nessus cu o săgeată otrăvită, când acesta a vrut s-o răpească pe soția sa, Deianira, în timp ce o transporta de pe un mal pe altul al râului Evanos. Nessus, pentru a se răzbuna, în ultimele clipe de viață, a sfătuit-o pe Deianira să-și îmbrace soțul într-o cămașă muiată în sângele lui, pentru a-l face să-i rămână fidel în iubire. Deianira l-a ascultat și, fără să vrea, l-a înveninat pe Herakles, căci sângele centaurului era otrăvit și incandescent. Străduindu-se să-și scoată cămașa fierbinte și ucigașă de pe el, Herakles o smulgea împreună cu bucăți din carnea sa, murind în chinuri cumplite. Tot astfel, poetul a suferit nespus, încercând să se elibereze de cămașa înveninată a existenței lui nefericite. Așa cum Herakles l-a doborât pe centaur, iar Nessus, la rândul lui, a provocat sfârșitul atroce al eroului grec, omul faptei și cel de spirit, pentru că s-au disociat unul de altul, intră într-un etern conflict.

În penultima strofă, poetul recurge la o întrebare retorică, ce readuce o scurtă rază de speranță existențială: prin intermediul ei, el formulează dorința de a reînvia din cenușa existenței, precum legendara pasăre Phoenix.

Și totuși, **rarele afirmații** din acest poem sunt contrazise prin **negații simetrice**: astfel, în finalul poemului, Eminescu ar fi dorit ca privirea lui, „turburată" — pe durata vieții — de atâtea iluzii și suferințe, „să piară" și să exprime aceeași senină indiferență ca și spiritul său. Înaintea morții apropiate pe care și-o presimțea, Eminescu își dorea numai liniștea sufletească și autocontemplarea distantă, care să-i redea integritatea eului existențial și poetic. Se remarcă, în ultimele două strofe, frecvența morfologică a adjectivelor pronomiale posesive antepuse („al meu vis", „al meu rug"), a pronumelor personale în forme atone, fie în acuzativ („mă"), ori în dativ cu valoare posesivă („Piară-**mi** ochii turburători din cale"). Din punct de vedere prozodic, se observă **structura asimetrică** a versurilor în strofe, cele finale fiind alcătuite fie dintr-un termen unic, fie din sintagme succinte, care cuprind maximum două-trei cuvinte: „Singurătății", „Neîndurătoare", „Apele mării", „Pasărea Phoenix", „Mie redă-mă!". Ele sunt notate cu majuscule ce le subliniază importanța semantică, întrucât rezumă ideea poetică dezvoltată în fiecare strofă.

Însuși titlul poemului dezvăluie antiteza voită dintre înțelesul etimologic al „odei" (imn de slavă, de laudă, de elogiere) și amărăciunea profundă pe care o conțin versurile eminesciene la adresa propriei vieți a scriitorului, cel care s-a ridicat deasupra destinului prin puterea geniului său, dublat de exemplara modestie, specifică, de regulă, conștiințelor tragice.

Scanned with OKEN Scanner

Exerciții de redactare și compoziții

- „Omul singur în față cu perspectiva morții — idee prezentă în mod obsesiv în lirica eminesciană, de la poezia debutului (elegia funebră *La mormântul lui Aron Pumnul*) la poemele clasice scrise aproape de sfârșitul vieții"; elaborați un eseu pe această temă.
- „*Oda...* eminesciană — chintesență a suferinței poetului și a tragediei umane în genere"; structurați o compoziție liberă pe această temă, în care să vă implicați, deopotrivă, cu experiența concret-adolescentină și mental-culturală, pe care ați acumulat-o deja.
- În eseurile lui — *Pe culmile disperării* și *Amurgul gândurilor* — moralistul contemporan Emil Cioran susține că forma atroce a morții este cea spirituală, împlinită cu fiecare dezamăgire, suferință ori eșec în viață; corelați — într-un eseu nestructurat — această idee cioraniană cu versul eminescian atât de demn în patetismul lui: *„Nu credeam să-nvăț a muri vrodată..."*

Rugăciunea unui dac

Pe când nu era moarte, nimic nemuritor,
Nici sâmburul luminii de viață dătător,
Nu era *azi*, nici *mâne*, nici *ieri*, nici totdeauna,
Căci *unul* erau toate, și *totul* era una;
Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată
Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată,
Pe-atunci erai Tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi:
Au cine-i zeul, cărui plecăm a noastre inemi?

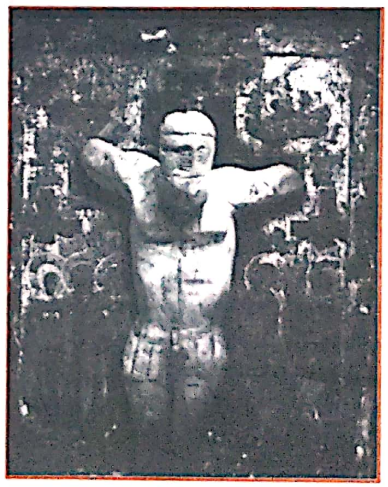
El singur zeu stătut-a nainte de-a fi zeii
Și din noian de ape puteri au dat scânteii,
El zeilor dă suflet și lumii fericire,
El este-al omenimei izvor de mântuire:
Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i,
El este moartea morții și învierea vieții!

Și el îmi dete ochii să văd lumina zilei
Și inima-mi umplut-au cu farmecele milei,
În vuietul de vânturi auzit-am al lui mers
Și-n glas, purtat de cântec, simții duiosu-i viers,
Și tot pe lângă-acestea cerșesc înc-un adaos:
Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos!

Imprecația
Figură de gândire

O formă specială de invocație și de interogație o reprezintă imprecația (fr. **imprécation**, lat. **imprecatio** — „blestem"). Ca practică magică, ea constă în invocarea unor făpturi supranaturale (de obicei, malefice), pentru împlinirea unor acțiuni distructive asupra cuiva care a încălcat, a rupt sau a batjocorit promisiuni (legăminte) sacre, ori obiecte considerate „tabu".

Figură de stil tipic romantică, imprecația formulează dorința de a-l vedea pe un adversar (ori un ins ticălos-it) împlinind sau suportând acțiuni cu efecte dezagreabile — dăunătoare sieși —, ca o consecință a propriilor defecte ori a unui comportament blamabil. Forma invocatoare constă în solicitarea **pedepsirii** unei persoane sau **a autopedepsirii** celui ce exprimă punctul de vedere al autorului însuși. Autori de imprecații memorabile sunt poeții: Dimitrie Bolintineanu (***Mihnea și baba***), Mihai Eminescu (***Gemenii***, ***Rugăciunea unui dac***), George Coșbuc (***Moartea lui Fulger*** — blestemul mamei eroului) și Tudor Arghezi (în volumul ***Flori de mucigai***).



G. Apostu, *Christ*

Scanned with OKEN Scanner

Metonimia
Figură de semnificaţie

● Din gr. **metonýmia** — „schimbare de nume".

Metonimia este un trop prin corespondenţă directă, căci numele unui obiect este înlocuit prin altul, complet diferit, dar cu care el însuşi se află într-o relaţie de contiguitate logică (spaţială, temporală sau cauzală). Există metonimia cauzei, a instrumentului, a efectului, a conţinătorului prin conţinut, a posesorului, a întregului înlocuit prin parte etc.

Exemple:

„**Laurii** voiau să-i smulgă de pe fruntea ta de fier." (M. Eminescu) — metonimia gloriei, este numit un lucru prin simbolul lui;

„**Braţul** său prin taberi mii de morţi împarte." (D. Bolintineanu) — metonimia părţii anatomice pentru întregul corp al luptătorului;

„Pe Vodă-l zăreşte călare trecând/ Prin şiruri cu **fulgeru**-n mână." (G. Coşbuc) — metonimia efectului luminos şi distrugător al armei lui Mihai Viteazul;

„Fiarbă **vinu**-n cupe, **spumege pocalul**!" (M. Eminescu) — metonimia conţinătorului pentru conţinut;

„Îngerul iubirii, îngerul de pace,/ Pe altarul **Vestei** tainic surâzând,/ Ce pe **Marte**-n glorii să orbească-l face." (M. Eminescu) — metonimii antitetice de factură mitologică: pace–Vesta, război–Marte;

„Şi **cotnarul amintirii** în pahare să se toarne!" (I. Pillat) — metonimia viţei-de-vie pentru vin; îmbinată cu metafora fluidităţii aducerilor-aminte;

„**Mâna** care-a dorit sceptrul..." (M. Eminescu) — metonimia omului puternic şi ambiţios — sinecdoca singularului pentru plural.

Metonimia este înrudită cu **aluzia**.

Să blesteme pe-oricine de mine-o avea milă,
Să binecuvânteze pe cel ce mă împilă,
S-asculte orice gură, ce-ar vrea ca să mă râdă,
Puteri să puie-n braţul ce-ar sta să mă ucidă,
Şi-acela între oameni devină cel întâi
Ce mi-a răpi chiar piatra ce-oi pune-o căpătâi.

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,
Pân' ce-oi simţi că ochiu-mi de lacrime e sec,
Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte,
C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte,
Că chinul şi durerea simţirea-mi a-mpietrit-o,
Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o
Când ura cea mai crudă mi s-a părea amor...
Poate-oi uita durerea-mi şi voi putea să mor.

Străin şi făr' de lege de voi muri — atunce
Nevrednicu-mi cadavru în uliţă l-arunce,
Şi-aceluia, Părinte, să-i dai coroană scumpă,
Ce-o să amuţe cânii, ca inima-mi s-o rumpă,
Iar celui ce cu pietre mă va izbi în faţă,
Îndură-te, stăpâne, şi dă-i pe veci viaţă!

Astfel numai, Părinte, eu pot să-ţi mulţumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc.
Să cer a tale daruri, genunchi şi frunte nu plec,
Spre ură şi blestemuri aş vrea să te înduplec,
Să simt că de suflarea-ţi suflarea mea se curmă
Şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă!

Abordarea textului în clasă

- Citiţi poemul postum *Gemenii*, din care a făcut parte, iniţial, fragmentul liric, care s-a dezvoltat independent, luând titlul de *Rugăciunea unui dac*; interpretaţi conţinutul de idei al întregului poem originar.
- Comparaţi blestemul lui Sarmis (împotriva celor care l-au trădat şi chiar a lui Zamolxe) cu imprecaţia dacului; motivaţi de ce afurisenia cu efecte exterioare (din primul caz) se transformă într-una cu consecinţe interioare, dacul (simbolul generic al omului) blestemându-se pe sine însuşi.
- Explicaţi aserţiunea călinesciană conform căreia *Rugăciunea unui dac* constituie, în mod paradoxal, „un elogiu al neantului", al extincţiei totale.
- Corelaţi înţelesurile negatoare la adresa existenţei umane şi a firii întregi cu reflecţiile asupra nimicniciei universale din *Epigonii*, *Împărat şi proletar*, *Scrisoarea I*, *Luceafărul*, partea finală din *Memento mori*, *Povestea magului călător în stele*.

Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

Opera lui Mihai Eminescu s-a născut dintr-un fior cosmogonic şi din năzuinţa de a cuprinde — în vaste proiecţii literare — procesele Universului în devenirea lor. Dacă **scriitorul clasic** vede **categorialul**, romanticul îşi desfăşoară **viziunile antitetice** între doi poli, **facerea** (geneza) şi **desfacerea** (stingerea), distribuind şirul fenomenelor macrocosmice în sens evolutiv şi, compensatoriu, involutiv: „Materia însăşi — apreciază G. Călinescu (în *Opera lui Mihai Eminescu*) — este examinată în fierberea ei în aceste două direcţii, în mişcarea de organizare şi de dezorganizare". Eminescu a înfăţişat momentul genezei în două poeme, în ordine cronologică, *Rugăciunea unui dac* (1879) şi *Scrisoarea I* (1881), unde aceasta are o desfăşurare mai amplă şi mai elaborată artistic, completată fiind şi cu perspectiva escatologică asupra lumii.

Dacă prima *Scrisoare...* cuprinde o cosmogonie figurată după agnosticismul brahmanic, care evidenţiază spaima de golurile primare ale materiei haotice, geneza — în imaginaţia eroului dacic — este o **teogonie politeistă**, părintele divin fiind Zamolxe, cel care a dat naştere celorlalţi zei şi apoi a făurit lumea. Fascinat de istoria străveche a românilor, Eminescu a elaborat, încă din tinereţe, proiecte epopeice închinate unor momente istorice geto-dacice, dar le-a abandonat şi a desprins din ele fragmente transformate în poeme de sine stătătoare.

Rugăciunea unui dac, publicată la 1 septembrie 1879, apare în manuscrise lângă amplul poem *Gemenii*, din care a făcut parte, reprezentând o dezvoltare a blestemului lui Sarmis, regele dac detronat, împotriva zeului suprem. Divinitatea rămâne însă impasibilă, chiar şi la blestemele omului disperat, de tronul ei ceresc sfărâmându-se orice revoltă. Spre deosebire de Sarmis, care este încă indignat de nepăsarea lui Zamolxe în faţa nelegiuirii omeneşti, dacul îi cere zeului **extincţia totală**, însă divinitatea nu i-o poate da. Poemul devine astfel, „un elogiu al neantului" (în accepţia lui G. Călinescu); însuşi Eminescu ar fi vrut să-l intituleze *Nirvana*. În accente grave, de afurisenie biblică, dacul îşi exprimă adânca silă de viaţă şi voinţa de-a dispărea fără urmă în „stingerea eternă". Amărăciunea şi blasfemia sunt rostite ca în „Cartea lui Iov", unde biblicul erou blesteamă pântecul mamei care l-a născut în ceas nenorocit.

Dar pe Eminescu l-au atras nu numai modelele biblice, ci şi latura metafizică, condensată în gândirea şi în literatura sanscrită. De aceea, foloseşte imagini mitologice consacrate de „Imnul creaţiunii lumii" din *Rigvēda*, dezvoltate ulterior şi în *Scrisoarea I*. Dorinţa dacului de a intra în „vecinicul repaos" seamănă şi cu aceea exprimată de Duşanta din *Sakuntala*, poemul dramatic al lui Kalidassa: „... Ca zeii cei puternici să nu mă mai renasc/ În acest cuib de plângeri pe lumea pământească" (în traducerea atât de sugestivă a lui G. Coşbuc). Dacul nostru îşi reneagă şi el condiţia de fiinţă pieritoare, marcată de atâtea suferinţe, acest „cuib de plângeri" care-l determină să facă elogiul morţii. Poetul îl pune să se exprime în conformitate cu informaţiile citite în *Istoriile* lui Herodot, care menţiona faptul că tracii plângeau la naşterea unui copil, căinându-l pentru necazurile pe care le va avea de îndurat mai târziu, dar se bucurau, paradoxal, la dispariţia unui om, pe care, astfel, moartea l-a izbăvit de suferinţele trupeşti şi sufleteşti.

Capitolul al IV-lea

Elemente de prozodie
Iambul

● Din fr. **iambe**, lat. **iambus**, gr. **iambos**.

Are înţeles incert, fiindcă se presupune că ar fi fost creat de preoteasa Iambo, în cinstea cultului zeiţei Demeter. Este piciorul bisilabic, alcătuit — în versificaţia greacă şi latină — dintr-o silabă scurtă şi una lungă, iar în versificaţia limbilor moderne, dintr-o silabă neaccentuată şi una accentuată (v ∠). Ritmul iambic este unul ascendent: „iambii suitori" (precizează M. Eminescu, în ***Scrisoarea II***). Metrul antic îşi are originea în poezia populară grecească, fiind introdus — în literatura cultă — de poetul Arhiloh din Paros, în secolul al VII-lea î. Hr.

M. Eminescu i-a închinat sonetul ***Iambul***, numindu-l „versul cel mai plin, mai blând şi pudic..."

Utilizat, la început, în poezia satirică, iar apoi în comedii, iambul va asigura — din perioada romantismului — cadenţa elegiilor şi a meditaţiilor. Iambul creează un ritm mai lent, sobru, plin de un vibrant dramatism. Lirica în care predomină accente pesimist–tragice îl consideră **metrul ideal**, de aceea nu este întâmplător faptul că ritmul ***Luceafărului*** eminescian, al poemelor ***Nunta Zamfirei*** şi ***Moartea lui Fulger*** de George Coşbuc este cel iambic.

În timp, troheul a cedat locul iambului, care s-a impus de la Mihai Eminescu încoace. În ritmul iambic românesc, nu toate picioarele metrice sunt iambi, poeţii preferând **amfibrahul** drept ultim picior. Acesta din urmă permite o rimă feminină, în timp ce ritmul iambic nu admite în finalul unui vers decât **rima masculină**.

Mihai Eminescu, în poemul ***De ce nu-mi vii?***, unde toate versurile se încheie cu rimă masculină, a realizat un ritm iambic **perfect**. Alături de Mihai Eminescu, au preferat ritmul iambic: O. Goga, Al. Macedonski, I. Pillat etc.

Scanned with OKEN Scanner

Oximoronul
Figură sintactico-semantică

Este o formă particulară de antiteză, care apare de obicei epitetizată. Provine din cuvintele greceşti **oxys** — „ascuţit, înţepător, inteligent" şi **„morós"** — „năuc, prostănac", fiind o asociere paradoxală a doi termeni contradictorii (chiar incompatibili din punct de vedere logic), cu efecte expresive surprinzătoare. Se înrudeşte şi cu paradoxul propriu-zis. Din poezia manieristă, este preluat de romantici şi de poeţii modernişti.

Exemple:

„Suferinţă, tu, **dureros de dulce...**" (Mihai Eminescu) — superlativ absolut oximoronic;

„Iar râul suspină de **blânda-i durere...**" (M. Eminescu);

„Ele sar în **bulgări fluizi** peste prundul din răstoace..." (M. Eminescu);

„Culorile le iau din apă,/ din **dulci otrăvuri** şi din vânt..." (L. Blaga);

„Neguri albe, strălucite/ Naşte luna argintie..." (M. Eminescu) — oximoron cromatic.

Paula Ribariu, *Întruchipare*

Tema cosmogonică din primele două strofe este tipic romantică şi porneşte de la miturile întemeietoare, care descriu începuturile lumii prin analogii plastice cu procesele germinative terestre. Astfel, haosul va fi fost la origine materia informă, pierdută într-un „noian" de ape, în care a apărut sămânţa vieţii în urma fecundării principiului feminin de către cel masculin, întemeietor. Starea haotică primordială a fost, deopotrivă, premergătoare morţii şi ideii de nemurire. Timpul increat nu-şi inventase succesiunea duratelor. Pământul, cerul şi văzduhul nu se distingeau în bezna deplină, Cosmosul ordonat nu fusese conceput şi *„unul* erau toate şi *totul* era una", nedesprinse de principiul unic. Divinitatea singură stăpânea universul încă nenăscut, voinţă supremă rămasă anonimă, de vreme ce poetul se întreabă cine este zeul tutelar în faţa căruia „plecăm a noastre inemi". După ce a creat panteonul zeităţilor şi a insuflat viaţă Pământului, divinitatea s-a concentrat asupra plăsmuirii sale celei mai ingenioase, şi anume omul, având grijă să îl domine de-a pururi prin taina vieţii şi-a morţii.

Din acest moment liric, reproşurilor amare le iau locul blestemele rostite pe un ton macabru. Versurile de factură imprecatorie presupun, de regulă, două entităţi distincte; cel ce proferează afuriseniile şi cel care le suferă consecinţele. Cuvintele magice au o forţă distructivă, ce declanşează toate nenorocirile asupra celui care a încălcat — în vreun fel — normele vieţii omeneşti: astfel sună afurisenia tiranului crud din *Mihnea şi baba* de D. Bolintineanu, imprecaţia lui Sarmis la adresa fratelui său, Brigbelu, care i-a uzurpat tronul, şi împotriva femeii care i-a pângărit dragostea, înşelătoarea Tomiris (din poemul *Gemenii*); o rezonanţă la fel de grea o au terifiantele *Blesteme* scrise de T. Arghezi.

Dacul îi reproşează lui Zamolxe că aşa-zisele daruri făcute omului sunt tot atâtea pedepse, prin chinurile şi decepţiile declanşate; i-a dat ochi să vadă „lumina zilei", o dată cu ticăloşia lumii, inimă să simtă „milă" pentru semeni, dar să adune în ea şi amărăciunea trădării lor; l-a înzestrat cu auzul prin care să înregistreze armonia sonoră a naturii, alături de „vuietul" strigătelor omeneşti; i-a oferit puterea glasului capabil şi de Logosul adevărat, ca şi de minciună. Respingându-le pe toate cu durere, eroul „cerşeşte" intrarea în „vecinicul repaos" care să pună capăt tragicei condiţii omeneşti. **Imprecaţia** ia forme paroxistice şi contrazice tot ceea ce omul a învăţat să respecte, fără a uşura cu nimic chinuita lui viaţă; zeul neîndurător să-l pedepsească pe cel care manifestă milă, să-l înalţe pe cel care „împilă", să asculte gura care huleşte împotriva lucrurilor sfinte, să pună vigoare în braţul criminal şi să-l numească primul între oameni tocmai pe acela care răpeşte săracului chiar „piatra" neînsufleţită aşezată drept căpătâi. „Gonit de toată lumea", alergând bezmetic prin anii vieţii, cu ochii reci de lacrimile secate, văzând un duşman potenţial în fiecare semen, uitându-şi rostul pe lume şi făptura anonimă, blestemându-şi mama care l-a născut, ajungând să confunde iubirea cu ura „cea mai crudă", dacul întoarce săgeţile revoltei dinspre Zamolxe către el însuşi, autoflagelându-se. Abia atunci cel hăituit de blestematul dar al vieţii va putea uita nedreptatea divină, neînţeleasă până la capăt, chinurile şi durerea de a trăi, fiind pregătit să primească tihna morţii. Forţa imprecaţiei asupra lui însuşi şi asupra zeului care l-a batjocorit este cutremurătoare, eroul dac renegând toate valorile în care a fost îndemnat să creadă şi care i-au fost apoi retrase una câte una. El vrea să moară singur şi neplâns de nimeni (ca în *Mai am un singur dor*, care, într-o primă variantă, s-a intitulat *Dorinţa unui dac*), iar „nevrednicul" său cadavru să fie părăsit în drum, şi tocmai aceluia care nu va respecta

Scanned with OKEN Scanner

nici imaginea tainică a morții, „asmuțind" câinii să-i rupă inima, lovindu-i fața încremenită cu pietre, să-i dea părintele ceresc „coroana" sfântă și nemurirea.

Strofa finală amplifică încrâncenarea din sufletul eroului, care, blestemându-și soarta, îl contestă și pe Creator. Ironia sa mușcătoare este exprimată sub forma așazisei mulțumiri la adresa celui ce l-a aruncat în lume sub semnul „norocului". El înapoiază înșelătoarele daruri, care-l fac pe om să urască viața, râvnind la pacea veșnică a morții. Ni-l închipuim pe dac cu pumnii ridicați către tronul ceresc, de pe care însuși zeul păgân a fugit speriat de țăria blestemelor; cel ce afurisește și cel afurisit „dispar" deopotrivă „în stingerea eternă", lăsând Universul tăcut și gol.

Ion Grigore, *Dacii*

Exerciții de redactare și compoziții

- Realizați — într-o compunere–paralelă — o apropiere tematică între blestemul eroului biblic din „Cartea lui Iov" și cel al personajului din *Rugăciunea unui dac*, identici în sila lor comună de viață și în atingerea pragului-limită al suferințelor îndurate.
- „De la blestemul biblic, la afurisenia împotriva tiranului (din poemul *Mihnea și baba* de D. Bolintineanu) și la *Blestemele* lui Tudor Arghezi"; redactați un eseu nestructurat despre valoarea artistică a imprecației în poezia română (făcând, eventual, o comparație și cu textele folclorico-magice ale blestemelor).
- De la „nirvana" budistă la contemplația estetică și detașată a nimicniciei omenești (postulată de A. Schopenhauer), până la apoteoza salvatoare a intrării în „vecinicul repaos", în concepție eminesciană; realizați un eseu, în care să folosiți elementele poetice și teoretic-conceptuale însușite de voi despre opera lui Mihai Eminescu.

Dicționar

Caduc — trecător, netrainic, șubred.

Hieratic — aici, referitor la lucruri sacre, sfinte, pure, inocente.

Inexorabil — de neocolit, neînduplecat, implacabil, nemilos.

Bibliografie

- G. Călinescu, ***Opera lui Mihai Eminescu*** (vol. I–II), Editura Minerva, 1976.
- Zoe Dumitrescu-Bușulenga, ***Eminescu — cultură și creație***, Editura Eminescu, București, 1976.
- **Mihai Eminescu** ***Opere***, vol. I–V (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București, 1999–2000.
- Titu Maiorescu, ***Critice***, vol. I–II, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- George Munteanu, ***Hyperion – I. Viața lui Eminescu***, Editura Eminescu, București, 1973.
- Ioana Em. Petrescu, ***Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică***, Editura Minerva, București, 1978.
- Edgar Papu, ***Poezia lui Eminescu. Elemente structurale***, Editura Minerva, București, 1971.
- Tudor Vianu, ***Mihai Eminescu, Studii***, Editura Junimea, Iași, 1974.
- Eugen Simion, ***Fragmente critice***, vol. III („Mit. Mitizare. Mistificare"), Editura Univers Enciclopedic, 1999.

Scanned with OKEN Scanner

EVALUARE SEMESTRIALĂ

DRAMATURGIA

1. Identificaţi trăsăturile tragediei — ca specie a genului dramatic — din analiza aspectelor de conţinut şi de formă ale piesei studiate şi din observaţiile critice asupra altor drame româneşti cu un conţinut tragic.

2. Identificaţi trăsăturile comediei — ca specie a genului dramatic — din analiza aspectelor de conţinut şi de formă ale piesei studiate şi din observaţiile critice asupra altor comedii scrise de I.L. Caragiale.

3. Comparaţi, stabilind asemănări şi deosebiri, comediile lui V. Alecsandri (ciclul *Chiriţelor*, *Farmazonul din Hârlău*, *Peatra din casă*) cu cele scrise de I.L. Caragiale, remarcând evoluţia şi rafinarea modalităţilor artistice de realizare a genului comic.

4. Identificaţi trăsăturile dramei — ca specie a genului în cauză — din analiza aspectelor de conţinut şi de formă ale piesei studiate şi din observaţiile critice asupra altor drame aparţinând lui Camil Petrescu.

5. Argumentaţi nevoia de a crede într-un absolut — sursă comună a dramei eroilor camilpetrescieni din proza (studiată în clasa a X-a) şi din dramaturgia scriitorului român.

6. Comparaţi — stabilind asemănări şi deosebiri — ipostazele dramei meşterului Manole în piesa cu titlu omonim a lui L. Blaga şi în *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu.

7. Comentaţi, integral, semnificaţiile desprinse din trilogia dramatică soresciană intitulată *Setea muntelui de sare*.

8. Identificaţi trăsăturile teatrului absurd din analiza aspectelor de conţinut şi de formă ale farsei tragice (studiate) — specie predilectă în dramaturgia lui Eugen Ionescu.

9. Elaboraţi un eseu despre teatrul poetic românesc (L. Blaga, A. Maniu, V. Voiculescu) — punct de convergenţă între genul dramatic şi cel liric.

POEZIA

1. Identificaţi speciile liricii religioase (imnul, psalmul, peonul, colindul etc.) şi dovediţi perenitatea lor artistică prin exemplificări din literatura română veche şi modernă.

2. *Miorița* şi *Meşterul Manole* — arhetipuri folclorice cu audienţă maximă în toate genurile culte: epic, dramatic şi liric; ilustraţi afirmaţia cu opere cunoscute şi analizate în decursul anilor de studiu.

3. Argumentaţi, într-un eseu nestructurat, dubla interferenţă *popular–religios* şi *popular–cult* în poezia română veche şi modernă.

4. Prezentaţi, într-o compoziţie liberă, ipostazele naturii şi modalităţile lirice de integrare a omului în cadrul natural din *Pastelurile* lui V. Alecsandri.

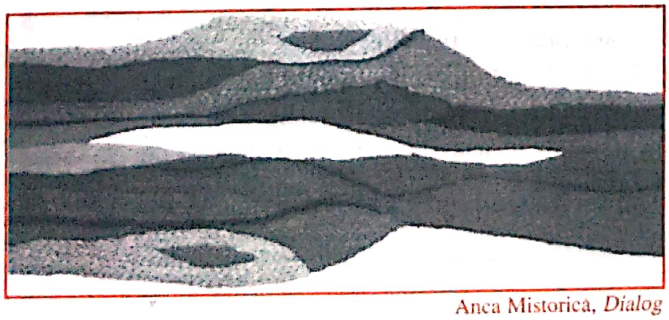
5. Demonstraţi, într-un eseu nestructurat, interferenţa elegiei cu meditaţia în creaţia lirică paşoptistă şi eminesciană.

6. „*Luceafărul* eminescian — chintesenţă a gândirii şi a artei poetice aparţinând celui mai reprezentativ poet român"; scrieţi un eseu nestructurat pe această temă.

7. Realizaţi o compoziţie sintetică despre temele şi motivele romantice din creaţia lirică a lui M. Eminescu.

8. Prezentaţi, într-o compunere paralelă, condiţia tragică a omului de geniu în viziunea eminesciană din *Luceafărul*, *Scrisoarea I* şi *Glossă*.

9. Comentaţi varietatea imaginilor lirice în care Mihai Eminescu proiectează supratema timpului, la care se raportează aproape întreaga sa operă literară (în versuri şi în proză); corelaţi, într-un eseu structurat, informaţiile literare despre poezia lui M. Eminescu cu cele despre subiectivitatea, relativitatea şi simultaneitatea dimensiunii temporale, despre care aţi luat cunoştinţă în clasa a X-a (studiind nuvela filozofică *Sărmanul Dionis*).



Anca Mistorica, *Dialog*

Scanned with OKEN Scanner

„Din suflet eu fi-ți-voi, tu, neamule-al meu,/De-a pururi, nerupta sa parte!”

George Coşbuc

Moartea lui Fulger

În goana roibului un sol,
Cu frâu-n dinți și-n capul gol,
Răsare, crește-n zări venind,
Și zările de-abia-l cuprind,
Și-n urmă-i corbii croncănind
Aleargă stol.

El duce regelui răspuns,
Din tabără. Și ține-ascuns
Sub straiul picurând de ploi
Pe cel mai bun dintre eroi —
Atâta semn de la război,
Și-a fost de-ajuns!

Pe Fulger mort! Pe-un mal străin
L-a fulgerat un braț hain!
De-argint e alb frumosu-i port,
Dar roș de sânge e-albul tort,
Și pieptul gol al celui mort
De lănci e plin.

Sărmanul crai! Când l-a văzut
Și când de-abia l-a cunoscut,
Cu vuiet s-a izbit un pas
De spaimă-n lături și-a rămas
Cu pumnii strânși, fără de glas,
Ca un pierdut.

Să-i moară Fulger? Poți sfărma
Și pe-un voinic ce cuteza
Să-nalțe dreapta lui de fier
Să prindă fulgerul din cer?
Cum pier mișeii, dacă pier
Cei buni așa?

Dar mâne va mai fi pământ?
Mai fi-vor toate câte sunt?
Când n-ai de-acum să mai privești
Pe cel frumos, cum însuți ești,
De dragul cui să mai trăiești,
Tu, soare sfânt?

Dar doamna! Suflet pustiit!
Cu părul alb și despletit
Prin largi iatacuri alerga,
Cu hohot lung ea blăstema,
Și tot palatul plin era
De plâns cumplit.

La stat și umblet slabă ce-i!
Topiți sunt ochii viorei
De-atâta vaiet nentrerupt,
Și graiul stins, și-obrazul supt,
Și tot vestmântul doamnei rupt
De mâna ei!

Coordonate ale vieții și operei

Alături de Octavian Goga, George Coşbuc reprezintă unul dintre poeții de referință ai spațiului transilvănean din ultimul deceniu al veacului al XIX-lea și prima decadă a secolului al XX-lea.

Poetul provine dintr-o veche familie de preoți, care i-a transmis cu sfințenie respectul față de limba poporului, obiceiurile și portul rural. De la mama sa și de la învățătorul satului natal a preluat un bogat repertoriu folcloric, pe

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

care l-a prelucrat ulterior în creaţia poetică. La liceul din Năsăud (unde a publicat primele încercări literare în „Muza someşană", revista şcolii) şi apoi la Facultatea de Filozofie şi de Literatură din Cluj, şi-a format o cultură temeinică, cu accent pe studiul limbilor şi al literaturilor clasice. Colaborarea la „Tribuna" din Sibiu începe din 1884, cu snoava versificată ***Filozofi şi plugari.*** Mişcarea literară de la „Tribuna", orientată către **idealul restabilirii unităţii culturale a poporului român**, urmăreşte nota de „realism poporal" în conţinutul operelor realizate de scriitorii afiliaţi ei, accesibilitatea şi unitatea limbii literare, integrând — pe linia consolidării tradiţiei naţionale în cultură — elemente ale ideologiei junimiste.

După locul obârşiei sale (satul Hordou din judeţul Bistriţa-Năsăud), a fost supranumit „bardul de la Hordou", celebrând, în versurile lui, momentele esenţiale ale existenţei rurale. El **a înfăţişat satul ardelenesc cu obiceiurile şi tradiţiile, alături de virtuţile morale ale poporului român.** Alături de Ioan Slavici şi I.L. Caragiale, editează (în 1894) „Vatra", revistă ce susţine întoarcerea la tradiţie şi unde îşi publică numeroase creaţii lirice. Împreună cu prozatorul şi poetul Al. Vlahuţă, George Coşbuc a înfiinţat revista „Sămănătorul", de la numele căreia a fost derivată denumirea mişcării literare semănătoriste. Scriitorii afiliaţi acestui curent artistic de la începutul secolului al XX-lea îşi propuneau să dezvăluie — în operele lor — existenţa precară a clasei sociale ţărăneşti, promovarea unei literaturi care să stea „în mijlocul istoriei şi al tradiţiei", răspândirea în popor a culturii şi combaterea importului de literatură şi de idei străine spiritului românesc.

— „De dorul cui şi de-al cui drag
Să-mi plângă sufletul pribeag,
Întreagă noaptea nedormind,
Ca s-aud roibii tropotind,
Să sar din pat, s-alerg în prag,
Să te cuprind!

Nu-l dau din braţe nimănui!
Închideţi-mă-n groapa lui —
Mă laşi tu, Fulgere, să mor?
Îţi laşi părinţii-n plâns şi dor?
O, du-i cu tine, drag odor,
O, du-i, o, du-i!"

Ah, mamă, tu! Ce slabă eşti!
N-ai glas de vifor, să jeleşti;
N-ai mâni de fer, ca fer să frângi;
N-ai mări de lacrămi, mări să plângi,
Nu eşti de foc, la piept să-l strângi,
Să-l încălzeşti!

Şi tu, cel spre bătăi aprins,
Acum eşti potolit şi stins!
N-auzi nici trâmbiţele-n văi,
Nu vezi cum sar grăbiţi ai tăi —
Râdeai de moarte prin bătăi,
Dar ea te-a-nvins.

Pe piept, colac de grâu de-un an,
Şi-n loc de galben buzdugan,
Făclii de ceară ţi-au făcut
În dreapta cea fără temut,
Şi-n mâna care poartă scut
Ţi-au pus un ban.

Cu făclioara pe-unde treci,
Dai zare negrelor poteci
În noaptea negrului pustiu,
Iar banu-i vamă peste râu.
Merinde ai colac de grâu
Pe-un drum de veci.

Şi-ntr-un coşciug de-argint te-au pus
Deplin armat, ca-n ceruri sus
Să fii întreg ce-ai fost mereu,
Să tremure sub pasu-ţi greu
Albastrul cer, la Dumnezeu
Când vei fi dus.

Miraţi şi de răsuflet goi
Văzându-ţi chipul de război
Să steie îngerii-nlemnit;
Şi, orb de-al armelor sclipit
S-alerge soarele-napoi
Spre răsărit...

Iar când a fost la-nmormântat,
Toţi morţii parcă s-au sculat
Să-şi plângă pe ortacul lor,
Aşa era de mult popor
Venit să plângă pe-un fecior
De împărat!

Şi popi, şirag, cădelniţând,
Ceteau ectenii de comând —
Şi clopote, şi plâns, şi vai,
Şi-oştenii-n şir, şi pas de cai,
Şi sfetnici, şi feciori de crai,
Şi nat de rând.

Şi mă-sa, biata! Cum gemea
Şi blăstema, şi se izbea
Să sară-n groapă: — «L-au închis
Pe veci! Mi-a fost şi mie scris
Să mă deştept plângând din vis,
Din lumea mea!

Ce urmă lasă şoimii-n zbor?
Ce urmă, peştii-n apa lor?
Să fii cât munţii de voinic,
Ori cât un pumn să fii de mic,
Cărarea mea şi-a tuturor
E tot nimic.

Că tot ce eşti şi tot ce poţi,
Părere-i tot, dacă socoţi —
De mori târziu, ori mori curând,
De mori sătul, ori mori flămând,
Totuna e! Şi rând pe rând
Ne ducem toţi!

Eu vreau cu Fulger să rămân!
Ah, Dumnezeu, nedrept stăpân,
M-a duşmănit trăind mereu
Şi-a pizmuit norocul meu!
E un păgân şi Dumnezeu,
E un păgân.

Scanned with OKEN Scanner

De ce să cred în el de-acum?
În faţa lui au toţi un drum,
Ori buni, ori răi, tot un mormânt!
Nu-i nimeni drac şi nimeni sfânt!
Credinţa-i val, iubirea vânt
Şi viaţa fum! »

Şi-a fost minune ce spunea!
Grăbit poporul cruci făcea
De mila ei, şi sta-ngrozit.
Şi-atunci un sfetnic a venit
Şi-n faţa doamnei s-a oprit,
Privind la ea.

Un sfânt de-al cărui chip te temi,
Abia te-aude când îl chemi:
Bătrân ca vremea, stâlp rămas,
Născut cu lumea într-un ceas,
El parcă-i viul parastas
Al altor vremi.

Şi sprijin pe toiag cătând,
Şi-ncet cu mâna ridicând
Sprâncenele, din rostu-i rar,
Duios cuvintele răsar:
— «Nepoată dragă! De-n zadar
Te văd plângând.

De cum te zbuciumi tu te stângi
Şi inima din noi o frângi —
Ne doare c-a fost scris aşa,
Ne dori mai rău cu jalea ta:
De-aceea, doamnă, te-am ruga
Să nu mai plângi.

Pe cer când soarele-i apus,
De ce să plângi privind în sus?
Mai bine ochii-n jos să-i pleci,
Să vezi pământul pe-unde treci!
El nu e mort! Trăieşte-n veci,
E numai dus.

N-am cap şi chip pe toţi să-i spui,
Şi-aş spune tot ce ştiu, dar cui?
Că de copil eu m-am luptat
În rând cu Volbură-mpărat,
Şi ştiu pe Crivăţ cel turbat
Ca ţara lui.

Ce oameni! Ce sunt cei de-acum?!
Şi toţi s-au dus pe-acelaşi drum.
Ei şi-au plinit chemarea lor,
Şi i-am văzut murind uşor;
N-a fost nici unul plângător
Că viaţa-i fum.

Zici fum? O, nu-i adevărat.
Război e, de viteji purtat!
Viaţa-i datorie grea,
Şi laşii se-ngrozesc de ea —
Să aibă tot cei laşi ar vrea
Pe neluptat.

De ce să-ntrebi viaţa ce-i?
Aşa se-ntreabă cei mişei.
Cei buni n-au vreme de gândit
La moarte şi la tânguit,
Căci plânsu-i de nebuni scornit
Şi de femei!

Trăieşte-ţi, doamnă, viaţa ta.
Şi-a morţii lege n-o căta!
Sunt crai ce schimb-a lumii sorţi,
Dar dacă mor, ce grijă porţi?
Mai simte-n urmă cineva
Că ei sunt morţi?

Dar ştiu un lucru mai de sus
De toate câte ţi le-am spus:
Credinţa-n zilele de-apoi
E singura tărie-n noi,
Că multe-s tari, cum credem noi,
Şi mâne nu-s!

Şi-orcât de amărâţi să fim,
Nu-i bine să ne dezlipim
De cel ce vieţile le-a dat! —
O fi viaţa chin răbdat,
Dar una ştiu: ea ni s-a dat
Ca s-o trăim!»

Ea n-a mai plâns, pierdut privea
La sfetnic, lung, dar nu-l vedea
Şi n-a mai înţeles ce-a zis,
Şi nu vedea cum au închis
Sicriul alb — era un vis,
Şi ea-l trăia.

G. Coşbuc s-a afirmat ca autor liric, publicist şi ca un eminent traducător din literatura universală. Perioada de creaţie cea mai importantă se plasează între 1893– 1904, când i-au apărut principalele volume de versuri: 1893 — ***Balade şi idile*** (salutat cu entuziasm de I. L. Caragiale în „Moftul român"); 1896 — ***Fire de tort***; 1902 — ***Ziarul unui pierde-vară***; 1904 — ***Cântece de vitejie***.

Primele volume de versuri au fost publicate în gazeta „Tribuna" din Sibiu, condusă de Ioan Slavici. Ideile „tribuniştilor" s-au resimţit în orientarea poetică a lui G. Coşbuc către **motivele folclorice** — opţiune artistică rămasă constantă în întreaga creaţie a scriitorului; în consecinţă, cele mai multe dintre poeziile publicate în „Tribuna" sunt adaptări şi **prelucrări culte** ale basmelor, legendelor şi ale baladelor populare. G. Coşbuc prezintă **universul satului transilvănean într-o proiecţie idealizată**. El înfrumuseţează cadrul rural pe care îl descrie, prezentându-l nu aşa cum era în realitate, ci cum ar fi dorit artistul să fie. Optimismul viziunii poetice coşbuciene se deosebeşte major de dramatismul patetic şi mesianic al versurilor lui O. Goga. După 1906, lucrează intens la traduceri, în urma succesului înregistrat cu excepţionala versiune a ***Eneidei*** lui Vergiliu (pentru care primise, din 1896, premiul Academiei). A tradus apoi ***Georgicele*** lui Vergiliu, ***Parmeno*** de Terenţiu, ***Don Carlos*** de Fr. Schiller, ***Odiseea*** lui Homer şi ***Divina Commedia***, capodopera lui Dante (pe care a tălmăcit-o după o muncă de câţiva ani şi două călătorii de studii în Italia, citind documentele referitoare la creaţia unuia dintre cei mai mari poeţi ai lumii).

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorul şi-a formulat crezul artistic într-un text emblematic intitulat chiar ***Poetul***. Repetiţia din primele versuri ale strofei întâi şi a doua relevă contopirea sufletului scriitorului cu năzuinţele lumii ţărăneşti din care provenea şi în care s-a format atât ca om, cât şi ca individualitate artistică. Aşa l-au învăţat generaţiile de preoţi din Hordou, că el face parte din miezul vital al neamului său: „... Iar tu-mi eşti în suflet, şi-n suflet ţi-s eu;/ Şi secolii — închid — ori deschidă cum vreu,/ Eterna ursitelor carte,/ Din suflet eu fi-ţi-voi, tu, neamule-al meu,/ De-a pururi, nerupta sa parte!..."

Senini de plânset ochii ei,
Vedea bărbaţi, vedea femei,
Cu spaimă mută-n jur privea.
Din mult nimic nu-nţelegea;
Şi să muncea să ştie ce-i?
Şi nu putea.

I-a fulgerat deodată-n gând
Să râdă, căci vedea plângând
O lume-ntreagă-n rugăciuni —
«În faţa unei gropi s-aduni
Atâta lume de nebuni!
Să mori râzând..»

Şi clopotele-n limba lor
Plângeau cu glas tânguitor;
Şi-adânc din bubuitul frânt
Al bulgărilor de pământ,
Vorbea un glas, un cântec sfânt
Şi-nălţător:

«Nu cerceta aceste legi,
Că eşti nebun când le-nţelegi!
Din codru rupi o rămurea,
Ce-i pasă codrului de ea!
Ce-i pasă unei lumi întregi
De moartea mea!»

Abordarea textului în clasă

- Citiţi integral textul liric *Poetul* şi desprindeţi semnificaţiile artei poetice coşbuciene.
- Identificaţi elementele (structurale, ideatice, de limbaj poetic) care fac din textul epic în versuri studiat o baladă cultă.
- Corelaţi semnificaţiile celor două momente esenţiale ale vieţii în viziunea epopeică a lui Coşbuc: căsătoria — *Nunta Zamfirei* — şi integrarea spiritului uman în lumea de dincolo de moarte — *Moartea lui Fulger*.
- Comparaţi (cu ajutorul unui dicţionar mitologic şi etnografic) ritualul de înmormântare în spaţiul tradiţional românesc cu ceremonialul descris în viziunea poetică a autorului.

Poezia lirică şi poezia epică

În Antichitate, poezia se clasifica în **epică, dramatică** şi **lirică**, iar Aristotel disocia între: tragedie, comedie şi epopee. Acestor distincţii estetice li s-au adăugat textele lui Platon — despre inspiraţie, ***Tratatul despre sublim*** atribuit lui Longinus, care se referă la harul şi la energia interioară a poetului, ***Odele*** lui Pindar, considerat cel mai mare liric al perioadei antice, şi teoriile lui Lucreţius despre originea limbajului. Poezia este adesea asociată, în mod abuziv, cu liricul, gen literar cu trăsături specifice care nu acoperă, decât parţial, domeniul vast al poeticului.

Repere de interpretare

Literatura Transilvaniei a avut totdeauna o dezvoltare aparte, fără să contrazică, însă, unitatea de conţinut şi formă a culturii româneşti. Originalitatea ei se regăseşte în orientarea constantă spre lumea satului şi spre popor, văzute ca entităţi cu valenţe formative în plan spiritual şi creator; impresia de autenticitate a literaturii ardelene se datorează şi sincronizării ei voite cu spiritul popular, nu prin programe estetice, ci prin racordarea sa firească la o realitate istorică, îndelungata **luptă pentru existenţă naţională**. Spre împlinirea acestui deziderat s-au concentrat toate puterile spirituale ale oamenilor de dincolo de Carpaţi. Cărturarii din Blaj — S. Micu-Clain, Gh. Şincai, P. Maior, ctitorii Şcolii Ardelene — simbolizează vârful de lance al apostolatului, dus până la capăt de alte sute de intelectuali risipiţi în toate satele Ardealului. Chiar dacă literatura nu a jucat un rol primordial între preocupările Şcolii Ardelene (precumpănind istoria, lingvistica, teologia), consecinţele acţiunilor iniţiate de mentorii acestei mişcări cultural–ideologice sunt de prim ordin în

Scanned with OKEN Scanner

devenirea spirituală a naţiunii noastre. Ideile lui Micu-Clain, Şincai, Maior şi ale altora le regăsim decantate în suflul epic al poeziei coşbuciene, în litania rebelă a versului lui Goga, în perspectiva mitică a lirismului blagian în miezul căruia stă crezul sacru că „veşnicia s-a născut la sat." În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Transilvania cunoaşte o veritabilă **renaştere culturală**. Apariţia „Tribunei" la Sibiu, sub conducerea lui I. Slavici, va marca apogeul acestui moment, definit — literar vorbind — ca o creaţie autentică, orientată către **problematica vieţii rurale** şi fundamentată pe **respectul** şi **interesul acut faţă de geniul creaţiei folclorice**.

G. Coşbuc s-a format ca artist în acest climat de efervescenţă culturală al renaşterii ardelene, pe care l-a găsit în Năsăudul natal, la Universitatea din Cluj şi la Sibiu, unde a trăit perioada sa de împlinire artistică.

În prefaţa scrisă la volumul *Fire de tort*, scriitorul mărturisea: „M-a tot frământat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveştile poporului şi să le leg astfel, ca să le dau unitate şi extindere de epopee". Interesant este faptul că a vrut să-şi structureze epopeea nu în jurul unui fapt de notorietate, nici al unui personaj istoric, oricât de reprezentative ar fi fost, ci pe elementele tezaurului folcloric care le-au conservat şi pe cele mitologice primare. Epopeea — ca specie epică în versuri — chiar s-a născut şi a reunit, în forme superior artistice, miturile generale ale popoarelor lumii. Astfel că drumul de la Coşbuc la Blaga este mai scurt decât ar părea, de vreme ce însuşi poetul metafizic identifică abisalul cu sursele mitologice ale culturii unui neam: „Mitologia este, în ordinea cronologică, întâia mare întruchipare a categoriilor abisale, care alcătuiesc matricea stilistică a unui popor".

Din ambiţiosul proiect epopeic, prefaţat de poemul *Ataque nos*, Coşbuc a finalizat numai două **balade culte**, din fericire tot atâtea capodopere ale creaţiei sale; *Nunta Zamfirei* şi *Moartea lui Fulger* aduc mărturie — din perspectivă epopeică — despre felul cum sufletul românesc înţelege să marcheze, în trecătoarea sa existenţă, cele două momente esenţiale pe care le trăieşte plenar şi dramatic totodată: cununia, adică intrarea solemnă în rândul oamenilor, şi dispariţia dintre cei vii.

Moartea lui Fulger are aceeaşi desfăşurare ritualică întocmai ca şi *Nunta Zamfirei*, refăcând — într-o baladă cu rezonanţe grave, de bocet popular — ceremonialul înmormântării şi punând în discuţie, în faţa unei întâmplări tragice (dispariţia

Magdalena Rădulescu, *Cavalcadă către stele*

Capitolul al IV-lea

Datând de la începuturile literaturii, interferenţele lirico-epice sau lirico-dramatice se accentuează în secolul al XX-lea. Etapa clasică şi cea romantică vor cultiva lirismul descriptiv şi pe cel discursiv. Dimpotrivă, simbolismul preţuieşte lirica subiectivă purificată de orice formă a discursului retoric. Parnasianismul şi poezia modernă preferă un lirism impersonal, neconfesiv, cenzurat în forme fixe şi perfecte. Poezia actuală redescoperă (de pildă, în baladele culte) lirismul narativ şi acordă mare atenţie libertăţii expresiei figurate şi versificaţiei fără constrângeri prozodice. În mare parte, se renunţă şi la vechile specii lirice care comunicau o singură stare ori o atitudine canonizată (entuziasmul odei, pietatea imnică, tristeţea elegiilor etc.).

Esteticianul T. Vianu recunoaşte — după Wilhelm Scherer —, alături de lirica personală (subiectivă), una a „rolurilor", în care expresia lirică nu este autocomunicare, şi alta „a măştilor", în care comunicarea artistică aparţine poetului, dar se realizează prin deghizare străvezie. Un **proces de obiectivare** a notaţiilor lirice se observă şi în ***Pastelurile*** lui Vasile Alecsandri, poetul având tendinţa de a se disocia — ca spectator din afară — de peisajul descris (mai ales de cel al detestabilei ierni friguroase).

Fabulele lui Grigore Alexandrescu formează chiar un tip de poezie deghizată, în care personajele animaliere devin măştile lirice ale satirei intenţionate de scriitorul însuşi. Conceptul de **lirică a rolurilor** se înrudeşte cu acela de **lirism „obiectiv"**, prin care G. Călinescu a caracterizat poezia lui George Coşbuc. Ambele modalităţi lirice menţionate apropie poezia de genul dramatic, ele fiind **monologate** şi **reprezentabile**. Atitudinea creatorului este lirică şi în această ipostază, însă comunicarea aparţine altui personaj, diferit de poet.

Scanned with OKEN Scanner

Hiperbola
Figură de gândire

● Din fr. **hyperbole**, gr. **hyperbole** cf. **hyper** — „peste" și **ballein** — „a arunca".

Această figură de stil constă în exagerarea voită a staturii unui personaj, a trăsăturilor unui erou, a dimensiunilor unui obiect cu scopul de a le reliefa importanța în ochii cititorilor. În folclor, personajele fabuloase sunt hiperbolizate. Romanticii cultivă hiperbola cu diferite nuanțe ironice, însoțită de gradația ascendentă sau descendentă și de repetiția acumulativă:

„Frumoasă cum eu nici nu pot/ O mai frumoasă-mi socot..." (G. Coșbuc)

„Sălbaticul Vodă e-n zale și-n fier/ Și zalele-i zuruie **crunte**,/ **Gigantică** poart-o cupolă pe frunte,/ Și vorba-i e **tunet**, răsufletul — **ger**,/ Iar **barda**-i din stânga **ajunge la cer**/ Și **Vodă**-i **un munte**." (G. Coșbuc)

Strofa de mai sus, din balada cultă ***Paşa Hassan,*** conține hiperbole în lanț, fie propriu-zise, fie exprimate prin epitete. Ele evidențiază statura uriașă a voievodului, așa cum era percepută de ochii dilatați de groază ai lui Hassan, pașa urmărit de Mihai Viteazul pentru a fi ucis. Construcțiile pleonastice și metonimice întăresc impresia de măreție statuară a eroului românilor.

Franz Marc, *Calul albastru*

prematură a unui erou), însuși sensul vieții. Precum în balada cultă, cu care face pereche simbolică, George Coșbuc știe să desprindă din ritualul funerar — obișnuit la orice înmormântare într-un sat românesc — evenimentele majore, încărcate de simboluri. Într-o asemenea împrejurare dramatică, accentul nu mai poate cădea pe spectacol, pe desfășurarea ca atare a ritualului înhumării, ci pe **implicațiile întâmplării tragice în conștiința personajelor** care sunt afectate în mod direct.

Epicul (îndeosebi cel fabulos) din *Nunta Zamfirei* se restrânge, fiind subordonat liricului, echivalent, în acest caz, cu descătușarea durerii celor din jurul eroului ucis și cu neputința lor în fața morții. Miraculosul din basme este ocolit cu grijă, căci — într-o poveste — moartea nu este niciodată ireversibilă, iar protagonistul poate fi oricând reînviat. Dimpotrivă, tema morții impune un cadru, o desfășurare și un număr de personaje–simboluri pregătind un deznodământ sumbru.

Prologul cuprinde o strofă de un realism crud, cu un ritm amenințător care prevestește apropierea nenorocirii, așa cum zgomotul sinistru al bulgărilor de pământ pe un coșciug proaspăt închis anunță sfârșitul unui destin omenesc. Solul, plecat din tabără în goana calului, „crește-n zări venind" și el aduce acasă trupul însângerat al „celui mai bun dintre eroi". Indeterminarea spațială, („pe-un mal străin") și a circumstanțelor („atâta semn de la război"), notațiile rapide, precise, în ritmul luptei și al producerii instantanee a morții lui Fulger, toate pun accent pe tragedia dispariției unui fiu brav și pe suferința fără leac a părinților din orice epocă. Pierirea lui Fulger este însăși consecința expunerii sale în bătălii, ca urmare a unui curaj deosebit, semnul biruinței și al datoriei ostășești împlinite față de țară, dar și cel al unui destin nefast, care i-a menit o existență strălucită, însă scurtă. Și Achile, eroul Antichității grecești, întrebat de mama lui (zeița Thetis) dacă preferă o viață lungă, însă anonimă, uneia reduse ca durată, dar încărcate de glorie, a ales-o fără șovăire pe cea de-a doua, singura în stare să-i dea un sens.

Nu există un subiect poematic propriu-zis, ci doar **o gradare perfectă a desfășurării secvențelor ritualice**, care antrenează o intensitate pe măsură a trăirilor sufletești ale personajelor. Versul lapidar, ritmul sacadat, aglomerările verbale acționează ca o lovitură de trăsnet care anunță iminența împlinirii destinului. Știrea năprasnică îi înmărmurește pe toți, iar lovitura dată bătrânilor părinți este prea cruntă, ca să mai producă resemnare, ea împinge spiritul revoltat la deznădejde și chiar la blestem. Poetul surprinde clătinarea sfâșietoare a tatălui celui ucis între planul real și cel fantastic, între trezie și coșmar, între adevăr și îndoială, între rațiune și pierderea minților. Împăratul se întreabă cu amărăciune cum pier „mișeii", dacă „cei buni" sunt eliminați cu atâta sălbăticie și dacă viața mai merită să fie respectată în astfel de împrejurări cumplite; înmărmurit de durere, abia își mai recunoaște băiatul altădată atât de chipeș, acum mutilat de loviturile de lance. Zbaterea mamei capătă accente patetice și strigătul ei de indignare se apropie de limita suportabilului, în contrast cu fundalul impasibil pe care soarta se împlinește, în pofida oricărei traume provocate omului. Împărăteasa se topește pe picioare, i-a albit părul și umblă cu el despletit, ochii stinși de lacrimi i s-au înfundat în cap, graiul i-a amuțit, obrajii îi sunt palizi și trași, iar veșmintele le-a rupt de furie neputincioasă. Ea își reamintește cum aștepta, în nopți de veghe înfrigurată, întoarcerea feciorului de la război și cum visa la clipa revederii celui pentru care trăia. Ținându-l mort în brațele ei, își exprimă dorința de a fi îngropată de vie alături de el. Nu poate concepe că cel ce aproape egala în frumusețe, vitejie și în statură impozantă făpturile divine îi apare, în fața

Scanned with OKEN Scanner

Ionana Bătrânu, *Grădină închisă*

ochilor, „potolit și stins", căci moartea vicleană, de care nu se temea, l-a învins în cele din urmă.

Datina străveche a privegherii mortului, a pregătirii lui pentru lumea „de dincolo" își desfășoară ritualul tradițional, dar nu alină durerea maternă: pe pieptul cândva fremătând de viață, acum încremenit, i-a fost așezat „colacul de grâu", merindea simbolică pe durata drumului până la împărăția spiritului; mâna care ținuse strâns buzduganul dreptății zace nemișcată și primește, lângă „făclioara" de ceară ce-i va lumina bezna sfârșitului, „banul" de drum cu care să treacă peste vămile timpului. Ca și nunta, înmormântarea atrage participarea întregului popor. Îngrămădirea fabuloasă, până și a spiritelor venite din lumea cealaltă să-l plângă „pe ortacul lor", are rol de **augmentare tragică**: în fruntea convoiului mortuar merg preoții citind „ectenii de comând"; vin apoi sfetnicii împărătești, părinții îndoliați, oștenii în pas de defilare, feciorii de crai invitați și, la urmă, „nat de rând". Fulger va fi înmormântat în armura în care luptase, pentru ca și în ceruri să rămână „ce-a fost" și pe pământ, uimind îngerii, soarele și chiar pe Creator.

Din acest moment, balada dezvoltă **o confruntare de idei** între cele două principii fundamentale ale firii, **cel al morții**, care nivelează orice efort omenesc, susținut de crăiasa îndoliată, și **cel al vieții**, care merită prețuită ca un dar ceresc, proclamat de bătrânul sfetnic. Bocetul sfâșietor al doamnei, durerea ei care ia accente paroxistice se revarsă în cuvinte de o covârșitoare profunzime: în ciuda sforțărilor omenești, nimic nu durează pe lume; dincolo de aparențe (că „mori flămând ori sătul"), sfârșitul este același, punând semnul egal între morți; așa cum „șoimii" și „peștii" nu lasă dâre în aer, ori în apă, nici omul nu lasă vreun semn palpabil al trecerii lui pe pământ.

Pierzându-și mințile de suferință, împărăteasa vrea să împărtășească soarta lui Fulger și îl blestemă pe Dumnezeu, care i-a „pizmuit" bucuria maternă. Evocarea deșertăciunilor umane, încheiată cu vorbe blasfematorii, deși neobișnuită în datina poporului, trezește mila supușilor și înțelegerea necesară pentru jalea maternă.

Dar în numele credinței străbune, descătușarea necontrolată a plânsului și a blestemului feminin trebuie cenzurate. Un sfetnic „născut cu lumea într-un ceas" exprimă această reacție bărbătească, senină în fața morții (ca a păstorului mioritic),

Litota
Figură de gândire

● Din gr. **litotes**—„simplitate, modestie, micime".

Litota are, în lucrările de stilistică, **două accepții** complet diferite. **Prima** o asociază cu o formă a disimulării (apropiată de **eufemism**), care constă în exprimarea reticentă a unei idei, astfel încât să se înțeleagă (în subtext) mai mult decât se spune în enunț: „Când vezi piatra **ce nu simte nici durerea și nici mila**/ De ai inimă și minte — feri în lături, e Dalila!" (M. Eminescu).

De obicei, litota se evidențiază prin negarea unei idei („Bucuria părinților **n-a fost proastă**" — I. Creangă), dar există și posibilitatea de a o formula pozitiv: „Nu e un laș, e mai puțin curajos", sau: „Ești prea puțin răbdător, cunoști prea puțin oamenii."

Pentru că, în enunț, litota are rolul de a ocoli expresia directă ori brutală, ca să facă admisibilă o idee, care — rostită altfel — ar putea șoca, se mai numește și **atenuație**.

A doua interpretare a conținutului ei semantic se bazează pe o opoziție subînțeleasă.

Litota exprimă, în acest caz, inversul hiperbolei, fiind combinate adesea, în scopul de a amplifica efectul artistic obținut din contrastul lor:

„Cum? Când lumea mi-e deschisă, a privi gândești că pot/ Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice **de-un ciot**?..." (M. Eminescu);

„**Atâta strălucire**-ncape/ În **bietul bordeiaș** de paie..." (O. Goga) — hiperbolă cu valoare antitetică.

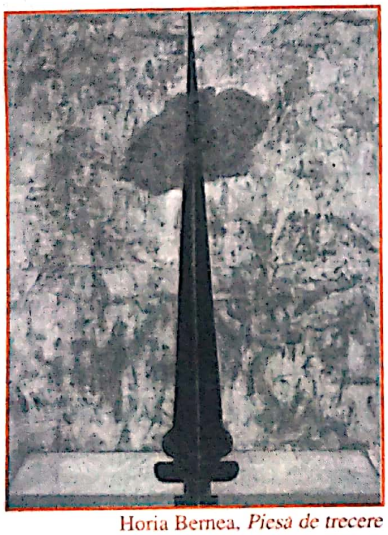
Scanned with OKEN Scanner

Analiză prozodică
Versul cretic

Creticul este, în metrica greacă, piciorul silabic alcătuit dintr-o silabă scurtă flancată de alte două silabe lungi (– v –). În versificația poeților noștri, el nu se întâlnește niciodată singur, ci în combinație de versuri poliritmice:

„Şi clo - po - te - le - n urma lor ..."
– v – v v v / – v –
mesomacru cretic

Opus ca structură amfibrahului, creticul este considerat un **ritm tare**, din pricina celor două accentuări, de care G. Coşbuc a profitat în ***Moartea lui Fulger***, poem ce îmbină epicul cu liricul, evocând un erou mort în plină glorie şi tinereţe. Cadenţa prozodică riguroasă şi lentă asigură versurilor sonoritatea de bocet funebru.



Horia Bernea, *Piesă de trecere*

Bibliografie

- ***George Coşbuc interpretat de...***, ediţie îngrijită de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, Bucureşti 1982.
- Petru Poantă, ***Poezia lui George Coşbuc***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
- Octav Şuluţiu, ***Introducere în poezia lui George Coşbuc***, Editura Minerva, Bucureşti 1970.

neadmiţând tonul jeluitor. Fulger trăieşte în eternitate, aşa cum şi-au împlinit rostul lor toţi cei ce au luptat înaintea lui; viaţa este o „luptă" care are învingătorii şi învinşii ei; numai „laşii" se plâng de greutăţile şi de chinurile vieţii; ea este darul dumnezeiesc făcut oamenilor, de care ei nu au dreptul să se îndoiască; este o gravă eroare să-şi renege credinţa „în zilele de-apoi", căci aceasta este singurul sprijin moral al omului copleşit de dificultăţi; deznădejdea nu îngăduie desprinderea omului de Creatorul său, care îi trimite încercări, tocmai ca să-i verifice „tăria"; viaţa, deşi se dovedeşte cel mai adesea „un chin răbdat", se cuvine trăită, iar moartea voluntară rămâne — din perspectiva divină — un păcat de neiertat. Fulger a pierit făcându-şi datoria sa pe pământ şi poporul nu-l va uita, iar Dumnezeu îl va răsplăti cu viaţa veşnică, primindu-l în rândul celor drepţi din împărăţia sa. Biata femeie, însă, nu i-a mai înţeles pildele înţelepte, înnebunind şi plătind imprecaţia împotriva dumnezeirii cu părăsirea spirituală a lumii celor vii.

Ultima strofă sună ca **un verset biblic**, în care glasul din adâncul mormântului poartă către lume mesajul divinităţii. Moartea, din perspectiva individului, este un accident dureros, dar de o importanţă incomparabil mai mică decât Viaţa colectivităţilor umane, care trebuie să triumfe. Fraza memorabilă a lui G. Călinescu se potriveşte cu finalitatea gravă a celei mai frumoase balade coşbuciene: „În legănarea mulţimilor, în trecerea mecanică de la o atitudine la alta, de la deznădejdea cu bocete la plânsul înfundat şi plata resemnare, în toată această demonstraţie de ceasornic arhaic, care merge — exterior şi interior — inexorabil, stă vraja acestor poeme, al căror sens ultim liric este: inutilitatea reacţiunilor personale în faţa rotaţiei lumii." (*Istoria literaturii române...*)

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Elaboraţi o compunere–paralelă în care să evidenţiaţi imaginea similară a durerii materne, provocate în urma dispariţiei premature a fiului său, în poemul folcloric *Miorița* şi în cel de sorginte populară *Moartea lui Fulger*.
- Pornind de la balada cultă studiată (şi de la alte poeme coşbuciene pe tema morţii, inclusiv din volumul *Cântece de vitejie* — dedicat eroilor anonimi pieriţi în război), elaboraţi un eseu cu tema: „Concepţia despre viaţă şi moarte a lui G. Coşbuc — reflectare a gândirii şi a mentalităţii populare transpuse în formele artei literare."
- Realizaţi un eseu nestructurat în care să configuraţi arta versificaţiei, trăsăturile limbajului poetic şi virtuozitatea prozodică a lui G. Coşbuc.
- Partea finală a poeziei *Moartea lui Fulger* conţine o confruntare ideatică între mama eroului mort prea devreme şi bătrânul preot, cea dintâi exprimând suferinţa individuală a omului, cel de-al doilea împărtăşind credinţa colectivă în rostul benefic al vieţii şi în necesitatea acceptării dispariţiei. Scrieţi o compunere – dezbatere în care să vă implicaţi, expunându-vă opiniile în raport cu ideile apărate de cele două personaje exponenţiale.

Scanned with OKEN Scanner

„Încheagă-şi glasul de aramă, Cântarea pătimirii noastre”

Octavian Goga

Apostolul

Ca o vecernie domoală
Se stinge zvonul din dumbravă,
Pleoapa soarele-şi închide
Sus, pe-o căpiţă de otavă.
Norodul a cuprins podmolul
Lângă frăgarul din uliţă —
De cârjă sprijinit răsare
Bătrânul preot la portiţă.

Moşneag albit de zile negre,
Aşa îl pomenise satul,
Pe pieptărelul lui de lână
Purtând un ban de la-mpăratul.
Domol, în mijloc se aşază,
Şi sprijinind încet toiagul,
Clipind din genele cărunte,
Începe-a povesti moşneagul.

Întreg poporul ia aminte,
Ascultă jalnica poveste,
Şi fusul se opreşte-n mâna
Înduioşatelor neveste.
Moşnegii toţi fărâmă lacrimi
Cu genele tremurătoare,
Aprinşi, feciorii strâng prăseaua
Cuţitului din cingătoare.

Atâtea patimi plâng în glasul
Cuvântătorului părinte,
Şi-atâta dor aprind în inimi
De clipa răzbunării sfinte.
Bătrânul mag înalţă fruntea,
Ce sfânt e graiul gurii sale:
Din el va lumina norocul
Acestui neam sfârşit de jale!

Acelaşi dor tresare-n piepturi
Când glasul strigător răsună,
Şi gemăt înfioară firea
Prelung şi greu, ca o furtună.
Frăgarul îşi îndoaie coapsa,
Iar de prin văi purcede vântul,
Prin largul albelor văzduhuri,
Să ducă cerului cuvântul.

Din cetăţuia strălucirii
Coboară razele de lună,
Pe-argintul frunţii lui boltite
Din aur împletesc cunună.
Cuvine-se hirotonirea
Cu harul cerurilor ţie,
Drept-vestitorule apostol
Al unei vremi ce va să vie!

Coordonate ale vieţii şi operei

Octavian Goga s-a născut la 1 aprilie 1881, în satul Răşinari din judeţul Sibiu, fiind primul copil al preotului Iosif Goga şi al Aureliei, învăţătoare. Între 1886 şi 1890, urmează cursurile şcolii primare din Răşinari, apoi — liceul la Sibiu şi Braşov.

Debutează ca elev de liceu în revista „Tribuna” (1897), începând o activitate poetică fecundă, colaborând la numeroase publicaţii din Ardeal: „Familia”, „Tribuna literară”, „Revista ilustrată” etc. În 1900, se înscrie la Facultatea de Litere şi

Scanned with OKEN Scanner

Filozofie din Budapesta, continuându-şi, la Berlin, studiile, pe care le absolvă în 1904. În capitala Ungariei, se angajează în frământările luptei naţionale, aducând — în societatea studenţească „Petru Maior" — „fermentul luptei şi al revoltei spiritului românesc". În 1902, împreună cu Alexandru Ciura, editează, la Budapesta, revista „Luceafărul" în care vor fi publicate cele mai multe poezii, care vor forma materia lirică a volumului de debut, ***Poezii*** (1905).

Apariţia acestuia îl va impune pe Goga ca pe unul dintre cei mai originali poeţi ai timpului. Succesul este răsunător: Titu Maiorescu îl propune Academiei pentru premiere, Nicolae Iorga îl salută în „Sămănătorul", „Viaţa românească" îl elogiază prin articolele lui Constantin Stere şi G. Ibrăileanu, iar E. Lovinescu îi consemnează apariţia de excepţie.

Din acest moment, poetul îşi inaugurează activitatea politică, începând să activeze în cadrul Partidului Naţional Român. Editează, în 1907, revista „Ţara noastră". În acelaşi an, i se intentează primul proces de presă, dintr-o serie mai lungă, acuzat fiind de regimul austro-ungar pentru publicarea unor articole politice incitatoare. Este chiar întemniţat la Budapesta, în 1909. Întreaga sa activitate politică şi literară este pusă în slujba idealurilor de eliberare socială şi naţională a românilor transilvăneni.

Volumul de poezii ***Cântece fără ţară***, din 1916, este un ecou direct al frământărilor momentului istoric decisiv al intrării ţării noastre în Primul Război Mondial. Este ales membru al Academiei Române în 1920, iar în 1924 primeşte Premiul Naţional pentru poezie. La 7 mai 1938, moare cel care a dezvăluit în

Abordarea textului în clasă

- Analizaţi, în detaliu, ideile conţinute în *Rugăciune* şi corelaţi principiile artei poetice a lui O. Goga cu elogiul acţiunii spirituale a preotului – „apostol" din poemul discutat.
- Citiţi şi alte texte lirice din volumul *Poezii* dedicate figurilor luminoase de intelectuali ai satului românesc din Ardeal, reliefând activitatea lor pusă în slujba educării conştiinţelor umane în spiritul credinţei în Dumnezeu şi al efortului necesar împlinirii unităţii naţionale.
- Identificaţi — pornind de la textele deja studiate — o structură lirică repetabilă în majoritatea poeziilor lui O. Goga, fapt ce a permis criticii să afirme că el a fost un poet deja format de la debutul carierei sale literare.
- Justificaţi aprecierea unanimă potrivit căreia poezia lui O. Goga are un dublu caracter — protestatar şi mesianic.

Repere de interpretare

Când a publicat, în 1905, primul său volum de *Poezii*, O. Goga n-a debutat numai, ci s-a impus chiar, fiind unanim apreciat şi mai ales aşteptat: „Iată, a sosit rapsodul pătimirii noastre!", avea să constate Vasile Goldiş, fostul său profesor. Cântecul de jale al Ardealului exista în forme latente, anonime, însă el a prins glas distinct şi vibrant o dată cu versurile lui Goga, care, prin magia cuvântului, i-a dat dezlegare artistică să fiinţeze pe lume. Nu era un cântec despre sine, ci despre ceilalţi, „umiliţii din umbră", rămaşi în urma istoriei şi aşteptând de mult „o dreaptă sărbătoare". Temperament protestatar, urmaş al unui străvechi neam de preoţi şi dascăli îndârjiţi în acţiunea lor apostolică de iluminare spirituală a ţăranilor, O. Goga s-a impus ca un justiţiar în spiritul vremurilor vechi şi ca un profet („poëta vates") al timpurilor noi. Primul volum a inventat toate structurile operei, iar versurile scrise ulterior se circumscriu organic aceluiaşi univers liric. Vocaţia i-a fost tiranică şi poetul pare să fi spus totul dintr-o dată, creaţia sa lăsând impresia unei opere unitare prin lipsa oricărei evoluţii. Cântăreţul durerilor de veacuri ale „înstrăinatului Ardeal" şi al „nădejdilor de mai bine" ale unui popor oprimat va deveni poet naţional, făcând din **lirica patriotică** (circumscrisă unor evenimente istorice precise) **o sursă a artei lirice** deplin justificate estetic. De la Titu Maiorescu la G. Călinescu, poezia lui Goga a primit atestatul legitimării artistice a poeziei patriotice, dovedind felul cum poate un mare talent să universalizeze o materie perisabilă în esenţa ei. Marii critici, sceptici când este vorba de transpunerea sentimentului patriotic în poezie, au recunoscut că Goga a reuşit transcenderea patriotismului din element concret politic într-un sentiment profund şi colectiv, capabil să exprime iubirea şi ura, umilinţa şi suferinţa, nădejdea şi temerile unui neam care se simţea ameninţat în însăşi supravieţuirea sa. Poezia patriotică autentică nu se datează când actul istoric vizat de ea s-a încheiat,

Scanned with OKEN Scanner

pentru că se ridică deasupra evenimentului, ori a faptului ilustrat, eternizând starea de spirit care l-a însufleţit şi i-a permis să se împlinească, înscriindu-l printre momentele pilduitoare ale devenirii unui popor. „Unde se vede arta scriitorului — nota T. Maiorescu — nu este în patriotismul simţit, ci în manifestarea lui menţinută în dreapta măsură a frumosului".

Goga este un **poet tragic**, dăruit cu o sensibilitate elegiacă, în linie eminesciană, însă întărită de voinţa servirii cauzei unei colectivităţi umane, pe care şi-a asumat s-o reprezinte artistic şi civic. Starea lui predilectă este aceea de **jale**, de boală sufletească, de chin intraductibil, asemenea dorului din lirica populară. Ca la Bacovia, mai târziu, poezia lui nu sugerează, ci instituie o atmosferă de suferinţă fără leac, extinsă la scara întregii lumi, de o densitate irespirabilă. G. Călinescu o identifică drept „un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit în experienţa crudă a vieţii, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului" (*Istoria literaturii române...*). La fel ca Eminescu, O. Goga utilizează cuvântul „patimă" în sensul lui etimologic, de suferinţă fizică şi morală în acelaşi timp. În arta sa poetică intitulată *Rugăciune*, poetul se declară solidar cu patimile celor mulţi şi promite că versurile lui vor alcătui cutia de rezonanţă a durerii colective: „Ci jalea unei lumi, Părinte,/ Să plângă-n lacrimile mele..."

Poetul s-a ivit pe lume într-un topos ce i-a marcat destinul pe viaţă. În toate poeziile sale, el descrie **o matrice originară**, cea a Răşinarilor de obârşie, locul dintre munţi cu „plugarii", „clăcaşii", „cosaşul" trudind asupra roadelor pământului, cu „dascălul", „apostolul" (preotul), „dăscăliţa" ori „lăutarul", însufleţind viaţa spirituală a oamenilor. Goga este ca un Anteu rural, ale cărui seve vitale şi poetice şi le trage din adâncurile vieţii satului, care pare întemeiat de la începuturile lumii. Ţara circumscrisă poeziei lui este un **Paradis** prin frumuseţe, un **Purgatoriu** prin jalea şi suferinţa din sufletele oamenilor, un prag al **Apocalipsei** prin tonul cu care vesteşte „înfricoşatul vifor al vremilor răzbunătoare."

Ca şi ţara, **satul lui Goga este dezmărginit**, întinzându-şi vatra până la capătul orizontului. El este o împărăţie a muncii fără odihnă, truda „sfântă" reprezentând semnul de noblete al celor ce asigură pâinea poporului. Cu ei glia este „milostivă" şi generoasă, oferind plugarilor tainele sale spre cunoaştere, într-o comuniune dincolo de timp. Satul devine tărâmul fabulos al unei existenţe milenare, în care vieţuiesc laolaltă: uneltele tradiţionale, pământul rodnic, truditorii veşnici, luminătorii conştiinţelor umane. În „bordeiaşele de paie" încape, paradoxal, „atâta strălucire", câtă au creat rapsozii anonimi imaginând toamna şi iarna, „când doarme plugul pe rotile", cântecele, legendele şi basmele care alcătuiesc tezaurul nostru folcloric. Unicul punct vertical, un fel de **axis mundi** al satului, este „lăcaşul străbun" în jurul căruia se desfăşoară întreaga viaţă rurală. „Podmolul" bisericii, dilatat prin hiperbolă, ajunge cât o câmpie a ţării, unde încape întregul norod. Preotul sătesc, care strânge seară de seară poporul în jurul său, ca să-l binecuvânteze şi să-i deslușească îndemnurile sacre, nu aparţine unui loc anumit, nici unui timp precizat, ci devine „apostolul" întregii lumi, a cărei existenţă se derulează după un ritual identic. Preotul are o dublă responsabilitate, în faţa lui Dumnezeu, căruia i-a jurat să slujească fidel credinţa, şi faţă de oamenii pe care se cuvine să-i îndemne mereu pe calea spiritului şi a slujirii voinţei divine.

Toată suflarea umană se strânge la biserică să asculte, prin vocea domoală a preotului, glasul profetic al dumnezeirii. El s-a născut bătrân, luând parcă asupra lui

▶▶▶

versurile sale „ jalea unei lumi" şi a intonat împreună cu atâtea mii de voci „cântarea pătimirii noastre".

Perioada istorică în care a trăit şi s-a afirmat Octavian Goga a fost marcată de puternice mişcări sociale, care dezvăluiau condiţiile precare de viaţă ale clasei ţărăneşti şi care au culminat cu răscoala din 1907.

Ceea ce îl deosebeşte radical de George Coşbuc este dimensiunea tragică a trăirilor lui poetice. Vocea tânărului scriitor relevă o sensibilitate melancolică, elegiacă în descendenţă eminesciană, însă vitalizată de încrederea în resurecţia spirituală a colectivităţii ţărăneşti. În toate poemele lui, sentimentul dominant este **jalea**, trăire asemănătoare dorului chinuitor din lirica populară. Volumul inaugural, din 1905, alături de cel publicat în 1909 şi intitulat ***Ne cheamă pământul***, formează partea cea mai valoroasă a liricii sale. Cronologic, se remarcă perfecta simetrie a datelor apariţiei celor două volume, în raport cu momentul social de referinţă de la începutul acestui veac, răscoala din 1907. Deşi n-a fost ţăran, aşa cum a recunoscut el însuşi, „a priceput păsurile satului şi s-a contopit cu toate durerile lui". O. Goga s-a dovedit capabil să prevadă, cu doi ani înainte, izbucnirea celei mai mari revolte ţărăneşti din istoria românilor.

Creaţia lui exprimă fie durerea unui neam asuprit (în poemele ***Oltul***, ***Casa noastră***, ***Noi***), fie jalea „înstrăinatului Ardeal", sau revolta ţăranului, rob al pământului (în poeme ca ***Plugarii***, ***Clăcaşii***, ***Cosaşul***). Alături de chipurile de ţărani, autorul a imortalizat şi figuri reprezentative sau pitoreşti din lumea satului. Dintre **intelectualii satului**, se impun imaginile memorabile ale ***Dăscăliţei***, ***Dascălului*** şi

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

Apostolului; un ciclu întreg de poeme a fost dedicat lăutarului din Rășinari, Laie Chiorul (***Lăutarul***, ***A murit***, ***La groapa lui Laie***). Într-o mărturisire literară, O. Goga preciza că sentimentele lui de revoltă față de nedreptățile suferite de românii ardeleni l-au împiedicat să scrie o poezie idilică și optimistă: „Eu am văzut în țăran un om chinuit al pământului, n-am putut să-l văd în acea atmosferă în care l-a văzut Alecsandri în pastelele sale și nici n-am putut să-l văd încadrat în acea lumină și veselie a lui Coșbuc."

(ca Iisus) întreaga durere și necazurile semenilor lui, de vreme ce satul nu-l știe decât „moșneag albit de zile negre". În adierea molcomă a vântului ce sună ca „de vecernie", aureolat de razele strălucitoare ale soarelui în amurg, precum un patriarh din vremurile biblice, el își ia locul în mijlocul sătenilor, sprijinit în „toiag". Pe un ton măsurat, apoi, din ce în ce mai vehement până când ajunge la „strigăt", apostolul reia povestea neamului său, care face piepturile să tresalte și natura să se-nfioare. Preot și dascăl sufletesc, el știe să vorbească tuturor vârstelor din preajma sa, răscolind amintirile bătrânilor, dorul femeilor, patima tinerilor și sfânta răzbunare a umilințelor îndurate de bărbații maturi; nevestele se opresc din torsul neostenit, cei mai în vârstă plâng și „fărâmă lacrimi" în gene (splendid oximoron!), iar junii ascultători strâng cuțitul în „prăseaua" lui, promițându-și să scrijelească cu el chipul dușmanilor, când va suna ceasul răzvrătirii. Natura îl ascultă pe „bătrânul mag" cu aceeași luare-aminte ca și frunțile plecate ale oamenilor; la evocarea momentelor din istoria națională, firea „geme" prevestind furtuna, „frăgarul" își îndoaie „coapsele", vântul se ridică învolburat din văi. Acesta va duce la scaunul ceresc cuvântul pilduitor, rostit de mesagerul sfânt ales de oameni să le exprime gândurile și dorințele cele mai profunde în fața lui Dumnezeu.

Când din „cetățuia" înaltei bolți coboară luna, razele astrului nocturn împletesc „cununa" biruinței spirituale pe fruntea venerabilului slujitor al harului divin. Așa cum a fost consacrat preot pe pământ, el merită și „hirotonisirea" în ceruri, pentru dăruirea cu care a păstorit sufletele încredințate lui și pentru darul mesianic al verbului răscolitor. Apostolul vestește lumii să se pregătească și să fie demnă de schimbarea „ce va să vie!". Alături de dascăl, dăscăliță și de alte figuri reprezentative de intelectuali ai satului, preotul este un semănător de credință și un făuritor de conștiințe, îndemnându-și congenerii să nu piardă sentimentul fundamental al apartenenței la neamul românesc.

Mărturisiri

Eu am crezut de la început în specificul național, adică am crezut că nu se intră în universalitate decât pe poarta proprie.

Octavian Goga,
dialog cu publicistul
Felix Aderca, 1929

Exerciții de redactare și compoziții

- Structurați un eseu în care să argumentați caracterul profund religios atât al ideaticii poetice, cât și al limbajului specific operei literare scrise de autorul transilvănean.
- Două cuvinte-cheie însuflețesc atmosfera lumii imaginate de O. Goga — „jalea" și „pătimirea"; elaborați o compoziție liberă despre universul liric al scriitorului, în care răsună, deopotrivă, „jalea unei lumi" și „cântarea pătimirii noastre".
- Reunind imaginea intelectualilor rurali (*Dascălul*, *Apostolul*, *Dascălița*) cu figurile colective sau individuale de țărani (*Plugarii*, *Clăcașii*, *Cosașul*) și cu cele pitorești (*Lăutarul*), scrieți o compoziție de sinteză despre aspectul de monografie lirică al operei poetice realizate de O. Goga.
- Pornind chiar de la mărturia autorului însuși, elaborați o compoziție– paralelă în care să aveți în vedere și elementele de convergență literară, dar mai ales pe cele divergente, între concepțiile despre artă și universul rural aparținând lui V. Alecsandri, G. Coșbuc și O. Goga.

Bibliografie

- I. D. Bălan, ***Octavian Goga. Viața și opera***, Editura Biblioteca Bucureștilor, București 1999.
- Constantin Ciopraga, ***Literatura română între 1900–1918***, Editura Junimea, Iași, 1970.
- Dumitru Micu, ***Început de secol***, Editura Minerva, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al V-lea

Poezia

Simbolismul

Alexandru Macedonski, ***Noaptea de decemvrie, Rondelul cupei de Murano, Rondelul rozelor ce mor***
George Bacovia, ***Plumb, Lacustră, Decembre***

Modernismul

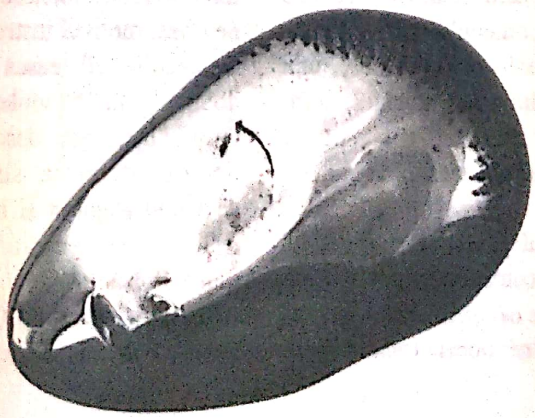
Ion Barbu, ***Din ceas dedus..., Oul dogmatic***
Lucian Blaga, ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Paradis în destrămare, Cântecul spicelor***
Tudor Arghezi, ***Testament, Psalmi, Flori de mucigai***

Tradiţionalismul

Vasile Voiculescu, ***În Grădina Ghetsimani, Sonetul CLXX (16)***
Ion Pillat, ***Aci sosi pe vremuri...***

Avangardismul

Ion Vinea, ***Chei, Ora fântânilor***



Constantin Brâncuşi, *Muza adormită*

Scanned with OKEN Scanner

Epoci și ideologii literare

Simbolismul

Simbolismul este curentul literar care a apărut în Franța, ca o reacție împotriva mișcărilor literare numite **romantism retoric** sau decadent, **parnasianism** și **naturalism**. Numele simbolismului a fost împrumutat dintr-un celebru articol–manifest, publicat la sfârșitul veacului trecut (în 1886), de către Jean Moréas, care a fost considerat inițiatorul mișcării literare. Dintre marii poeți francezi de orientare simbolistă îi amintim pe: Charles Baudelaire, cu celebrul său volum *Florile răului*, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé.

Simbolismul românesc a avut doi mari reprezentanți, și anume pe Alexandru Macedonski și pe George Bacovia. Alți simboliști notabili au fost: Dimitrie Anghel, Ștefan Petică, Ion Minulescu, Elena Farago. Simbolismul literar s-a manifestat sincronic cu cel pictural și muzical, realizând un veritabil sincretism al artelor moderne. În pictură, curentul simbolist a fost marcat de afirmarea impresioniștilor și a postimpresioniștilor universali și naționali precum: Eduard Manet, Edgar Degas, P.A. Renoir, Paul Cezanne, Henri Matisse, Vincent van Gogh. Dintre pictorii noștri, îi amintim pe: Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Theodor Aman. Simbolismul s-a manifestat și în muzică, impunând compozitori precum: Johannes Brahms, Bedrich Smetana, Manuel de Falla, Edvard Grieg, Charles Gounod, J. Massenet, Claude Debussy, iar dintre cei naționali — Gheorghe Dima și Ciprian Porumbescu.

Spre deosebire de simbolismul francez, cel românesc nu s-a opus parnasianismului, ci l-a integrat, astfel în rondelurile lui Al. Macedonski, coexistând elemente preluate din ambele curente. Cercetătorii fenomenului cultural consideră că există **două etape** în simbolismul românesc, una amplă, între 1880–1914, și cealaltă mai succintă, între 1914–1920. Așadar, simbolismul autohton a parcurs o perioadă de patru decenii în care, datorită acestui curent, s-a înnoit poezia românească.

Simboliștii consideră că limbajul poetic se bazează pe **sugestia** sonoră a cuvintelor și pe **corespondențele** secrete dintre idee și forma acustică sub care ea apare; astfel, pentru simbolistul francez Stéphane Mallarmé, poezia trebuie să fie capabilă să sugereze cititorilor sentimentele și, mai ales, senzațiile trăite de autor: „A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ți-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul..."

Simboliștii selectează din lexic cuvintele cele mai melodioase și mai muzicale, capabile să sugereze trăirile acestora. Al. Macedonski susține că „arta versurilor nu este nici mai mult, nici mai puțin decât arta muzicii", iar poetul francez Paul Verlaine lansează ideea binecunoscută: „Muzica înainte de toate!"

Simboliștii au modificat și versificația, pentru că au renunțat la rimele tradiționale și au introdus **versul liber**. Macedonski este primul poet român care a publicat, în 1880, creații în versuri libere, fără rimă și fără ritm. Ulterior, el a renunțat la această formulă prozodică, considerând că poezia neversificată se apropie prea mult de proza ritmată.

Alți poeți simboliști au continuat să cultive versul alb, precum Ovid Densusianu sau Ion Minulescu, acesta din urmă căzând în exces și într-un retorism pretios și grandilocvent.

Universul simbolist s-a remarcat prin următoarele teme și motive lirice: **motivul citadin** al orașului sau al târgului provincial, ale căror monotonie și viață mediocră provoacă nevoia de evadare spirituală în tărâmuri misterioase (spații orientale sau utopice); **tema marii plecări**, concepută ca o călătorie eternă spre necunoscut; **tema naturii**, receptată nu ca peisaj exterior, ci ca **stare sufletească**; **motivul ploii și al toamnei**, care apare în mod constant la toți simboliștii; **motivul iubirii** înțelese nu ca împlinire ideală, ci resimțite ca nevroză; **motivul instrumentelor** muzicale care acompaniază melancolia sufletească și exprimă emoții grave (vioara, mandolina, harfa) ori violente (fluierul, fanfara); **motivul solitudinii ființei**, care descinde din poezia romantică. În simbolism, imaginea singurătății își pierde grandoarea, devenind elegiacă și intimă. Efectele ei sunt melancolia și „spleen"-ul, un amestec de tristețe, dezolare și plictiseală profundă. Spleen-ul simbolist a fost exprimat, prima oară în literatura universală, de Ch. Baudelaire, iar la noi, de Ștefan Petică, Traian Demetrescu și, mai ales, de George Bacovia.

Scanned with OKEN Scanner

„Cântați: nimic din ce e nobil, suav și dulce n-a murit!"

Alexandru Macedonski

Noaptea de decemvrie

Pustie și albă e camera moartă...
Și focul sub vatră se stinge scrumit... —
Poetul, alături, trăsnit stă de soartă,
Cu nici o schinteie în ochiu-adormit...
Iar geniu-i mare e-aproape un mit...

Și nici o schinteie în ochiu-adormit.
Pustie și albă e-ntinsa câmpie...
Sub viscolu-albastru ea geme cumplit...
Sălbatică fiară, răstriștea-l sfâșie —
Și luna-l privește cu ochi oțelit... —
E-n negura nopții un alb monolit...

Și luna-l privește cu ochi oțelit.
Nămeții de umbră în juru-i s-adună...
Făptura de humă de mult a pierit, —
Dar fruntea, tot mândră, rămâne în lună —
Chiar alba odaie în noapte-a murit... —

Făptura de humă de mult a pierit.
E moartă odaia, și mort e poetul...—
În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit
Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,
Un tremol sinistru de vânt-nnăbușit...
Iar crivățul țipă... — dar el, ce-a greșit?
Un haos, urgia se face cu-ncetul.

Urgia e mare și-n gându-i ș-afară,
Și luna e rece în el, și pe cer...
Și bezna lungește o strașnică ghiară,
Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer...

Și luna e rece în el, și pe cer.
Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește...
Pe ziduri, aleargă albastre năluci...
O flacără vie pe coș izbucnește,
Se urcă, palpită, trosnește, vorbește... —

„Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?"
Și flacăra spune: „Aduc inspirarea...
Ascultă, și cântă, și tânăr refii... —
În slava-nvierei încearcă oftarea...
Avut și puternic emir, voi să fii."
Și flacăra spune: „Aduc inspirarea" —
Și-n alba odaie aleargă vibrarea.

Răstriștea zăpezei de-afară dispare...
Deasupră-i e aur, și aur e-n zare, —
Și iată-l emirul orașului rar...
Palatele sale sunt albe fantasme,
S-ascund printre frunze cu poame din basme,
Privindu-se-n luciul pârâului clar.

Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul... —
Prin aer, petale de roze plutesc...
Mătasea-nflorită mărită cu firul
Nuanțe, ce-n umbră, încet, veștejesc... —
Havuzele cântă... — voci limpezi șoptesc...
Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul.

Și el e emirul, și are-n tezaur,
Movile înalte de-argint și de aur,
Și jaruri de pietre cu flăcări de sori;
Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite —
În grajduri, cai repezi cu foc în copite,
Și-ochi împrejuru-i — ori spuză, ori flori.

Bagdadul! cer galben și roz ce palpită,
Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,
Argint de izvoare, și zare-aurită —
Bagdadul, poiana de roze și crini —
Djamii — minarete — și cer ce palpită.

Coordonate ale vieții și operei

Fiul maiorului Alexandru Macedonski (viitorul ministru de Război după alegerea lui Al.I. Cuza) și al Mariei s-a născut la București, în 1854, fiind, așadar, contemporan cu Mihai Eminescu și întreaga generație a scriitorilor clasici, de care, însă, s-a deosebit — prin structura sa umană și prin concepția literară — în mod radical. După moartea tatălui și absolvirea a patru clase de liceu la Craiova, pleacă la Viena și apoi în Italia, cu intenția de a-și continua studiile, pe care, însă, le va abandona definitiv.

În 1870, când Mihai Eminescu își formulează principiile poetice (în *Epigonii*), Al. Macedonski debutează (în „Telegraful român" de la Sibiu) cu *Dorința poetului*. Considerat drept un **scriitor de tranziție, îmbinând elementele romantice** (preponderente)

cu cele simboliste şi chiar parnasiene, poet, prozator şi dramaturg, Al. Macedonski s-a impus îndeosebi prin versurile sale, dovedindu-şi talentul creator din adolescenţă, ca şi Eminescu.

Prima sa manifestare literară notabilă are loc în 1872 şi coincide cu apariţia volumului de versuri ***Prima verba***. Urmează un al doilea volum la o distanţă de zece ani, când dă la iveală ***Poezii*** (1882). Cunoaşte Insula Şerpilor (1879), al cărei peisaj exotic îl fascinează şi unde va plasa acţiunea romanului liric ***Thalassa***, (publicat întâi în variantă franceză, ***Le calvaire de feu***, în 1906). În anul 1895 tipăreşte volumul ***Excelsior***, continuând (în 1902) cu volumul de proză ***Cartea de aur***, iar în 1912 — cu ***Flori sacre***, cel mai important sub raport estetic, alături de ***Poema rondelurilor***, care va vedea lumina tiparului abia postum (în 1927). Aşadar, cele mai valoroase opere sunt ciclurile ***Nopţilor*** şi ale ***Psalmilor moderni***, împreună cu volumele din 1912 şi 1927. Acesta din urmă cuprinde 54 de poeme cu formă fixă, grupate pe cicluri tematice: ***Rondelurile pribege***, ***Rondelurile celor patru vânturi***, ***Rondelurile rozelor***, ***Rondelurile rozelor de azi şi de ieri***, ***Rondelurile Senei***, ultimele aflate în opoziţie semantică cu ***Rondelurile de porţelan***. ***Psalmii moderni***, în număr de unsprezece, sunt de inspiraţie biblică, după modelul creştin al poeziei religioase scrise de mitropolitul Dosoftei al Moldovei. În această privinţă, Alexandru Macedonski nu numai că l-a ajutat pe Tudor Arghezi să debuteze, dar l-a şi anticipat în lirica sa de esenţă religioasă. Ciclul ***Nopţilor***... cuprinde douăsprezece poeme, dedicate fiecărei luni calendaristice şi configurând laolaltă durata anuală — definitorie pentru condiţia umană —, la care se adaugă alte trei cu o tematică comună: ***Noaptea albă***, ***Noaptea neagră***, ***În noapte***. Majoritatea textelor lirice au fost publicate

Şi el e emirul, şi toate le are...
E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu,
Dar zilnic se simte furat de-o visare...
Spre Meka se duce cu gândul mereu,
Şi-n faţa dorinţei — ce este — dispare —
Iar el e emirul, şi toate le are.

Spre Meka-l răpeşte credinţa — voinţa,
Cetatea prea sfântă îl cheamă în ea,
Îi cere simţirea, îi cere fiinţa,
Îi vrea frumuseţea — tot sufletu-i vrea —
Din tălpi până-n creştet îi cere fiinţa.

Dar Meka e-n zarea de flăcări — departe —
De ea o pustie imensă-l desparte,
Şi prada pustiei câţi oameni nu cad?
Pustia e-o mare aprinsă de soare,
Nici cântec de pasări, nici pomi, nici izvoare —
Şi dulce e viaţa în rozul Bagdad.

Şi dulce e viaţa în săli de-alabastru,
Sub bolţi lucitoare de-argint şi de-azur,
În vie lumină tronând ca un astru,
Cu albele forme de silfi împrejur,
În ochi cu lumina din lotusu-albastru.

Dar iată şi ziua când robii şi-armează... —
Cămile găteşte, şi negrii-armăsari,
Convoiul se-nşiră — în zori schinteiază,
Porneşte cu zgomot, — mulţimea-l urmează,
Spre porţi năpustită cu mici şi cu mari.

Şi el ce e-n frunte pe-o albă cămilă,
Jar viu de lumină sub roşu-oranisc,
S-opreşte, o clipă, pe verdele pisc,
Privindu-şi oraşul în roza idilă...

S-opreşte, o clipă pe verdele pisc...
Din ochiul său mare o lacrimă pică,
Pe când, de sub dealuri, al soarelui disc
În gloria-i de-aur încet se ridică...

Şi lacrima, clară, luceşte, şi pică...

Din apa fântânei pe care o ştie
În urmă, mai cere, o dată, să bea...
Curmalii-o-nfăşoară c-o umbră-albăstrie...
Aceeaşi e apa spre care venea
Copil, să-şi alinte blondeţea în ea —
Şi-ntreagă, fântâna, e tot cum o ştie.

E tot cum o ştie, — dar, searbăd la faţă,
Sub magica-i umbră, un om se răsfaţă...
Mai slut e ca iadul, zdrenţos, şi pocit,
Hoit jalnic de bube, – de drum prăfuit,
Viclean la privire, şi searbăd la faţă.

De nume-l întreabă emirul, deodată,
Ş-acesta-i răspunde cu vocea ciudată:
— La Meka, plecat-am a merge şi eu.
— La Meka? La Meka?... — şi vocea ciudată:
— La Meka! La Meka! răsună mereu.

Şi pleacă drumeţul pe-un drum ce coteşte...
Pocit, şchiop, şi searbăd, abia se târeşte..
Şi drumu-ocoleşte mai mult — tot mai mult,
Dar mica potecă sub pomi şerpuieşte,
O tânără umbră, de soare-l fereşte,
Auzu-i se umple de-un vesel tumult,
Şi drumu-ocoleşte mai mult — tot mai mult.

Iar el, el emirul, de-asemenea pleacă —
Pustia l-aşteaptă în largu-i s-o treacă...
Prin prafu-i se-nşiră cămile şi cai,
Se mistuie-n soare Bagdadul, şi piere,
Mai şters decât rozul de flori efemere,
Mai strâns decât visul pierdutului rai.

În largu-i, pustia, să treacă-l aşteaptă...
Şi el naintează şi calea e dreaptă —
E dreaptă — tot dreaptă — dar zilele curg,
Şi foc e în aer, în zori, şi-n amurg —
Şi el naintează, dar zilele curg.

Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...—
Şi el 'naintează sub flăcări de soare...
În ochi o nălucă de sânge — în gât
Un chin fără margini de sete-arzătoare...
Nesip, şi deasupra, cer roşu — ş-atât —
Şi toţi 'naintează sub flăcări de soare.

Şi tot fără margini pustia se-ntinde,
Şi tot nu s-arată oraşul prea sfânt —
Nimic n-o sfârşeşte în zori când s-aprinde,
Şi n-o-nviorează suflare de vânt —
Luceşte, vibrează, şi-ntr-una se-ntinde.

Abia, ici şi colo, găsesc, câteodată,
Verdeaţa de oază cu dor aşteptată...
Săgeată, aleargă cal alb şi cal murg,
Cămilele-aleargă săgeată şi ele,
La cântecul apei se fac uşurele...
Izvor sau citernă în clipă le scurg —
Dar chinul reîncepe —, şi zilele curg.

Scanned with OKEN Scanner

Şi tot nu s-arată năluca sublimă...
Şi apa, în foale, descreşte mereu...
Când calul, când omul, s-abate victimă,
Iar mersul se face din greu, şi mai greu...
Cu trei şi cu patru, mor toţi plini de zile,
Dragi tineri, cai ageri şi mândre cămile.

Şi tot nu s-arată cetatea de vise...
Merindele, zilnic, în trăişti se sfârşesc...
Prădalnice zboruri de păsări sosesc,
S-aruncă pe leşuri cu ciocuri deschise,
Cămile, cai, oameni, cad, pier, se răresc...
Doar negrele pasări mereu se-nmulţesc —
Şi tot nu s-arată cetatea din vise.

Cetatea din vise departe e încă,
Şi vine şi ziua cumplită când el,
Rămas din toţi singur, sub cer de oţel,
Pe minte îşi simte o noapte adâncă... —
Când setea, când foamea, — grozave la fel,
Pe piept, ori pe pântec, îi pun câte-o stâncă,
Prin aeru-n flăcări, sub cerul de-oţel.

Pierduţi sunt toţi robii, cu cai, cu cămile...
Sub aerul-n flăcări, zac roşii movile... —
Nainte — în laturi — napoi, — peste tot,
Oribil palpită aceeaşi coloare...
E-aprins chiar pământul hrănit cu dogoare,
Iar ochii se uită zadarnic, cât pot —
Tot roşu de sânge zăresc peste tot
Sub aeru-n flăcări al lungilor zile.

Şi foamea se face mai mare — mai mare,
Şi, zilnic, tot cerul s-aprinde mai tare...
Bat tâmplele... — ochii sunt demoni cumpliţi...
Cutremur e setea, şi-a foamei simţire
E şarpe, ducându-şi a ei zvârcolire
În pântec, în sânge, în nervii-ndârjiţi...—
Bat tâmplele... — ochii sunt demoni cumpliţi.

Abia mai păşeşte cămila ce-l poartă...
Speranţa, chiar dânsa, e-n sufletu-i moartă... —
Dar iată... — părere să fie, sau, ea?...
În zarea de flăcări, în zarea de sânge,
Lucreşte... — Emirul, puterea şi-o strânge... —
Chiar porţile albe le poate vedea...
E Meka! E Meka! ş-aleargă spre ea.

Spre albele ziduri, aleargă, — aleargă,
Şi albele ziduri lucesc — strălucesc, —
Dar Meka începe şi dânsa să meargă
Cu pasuri ce-n fundul de zări o răpesc,
Şi albele ziduri lucesc, — strălucesc!

Ca gândul aleargă spre alba năluca,
Spre poamele de-aur din visu-i ceresc...
Cămila, cât poate, grăbeşte să-l ducă...
Dar visu-i nu este un vis omenesc —
Şi poamele de-aur lucesc — strălucesc —
Iar alba cetate rămâne năluca.

Rămâne năluca, dar tot o zăreşte
Cu porţi de topaze, cu turnuri de-argint,
Şi tot către ele s-ajungă zoreşte,
Cu toate că ştie prea bine că-l mint
Şi porţi de topaze, şi turnuri de-argint.

Rămâne năluca în zarea pustiei
Regina trufaşă, regina magiei,
Frumoasa lui Meka — tot visul ţintit,
Şi vede pe-o iasmă că-i trece sub poartă...
Pe când şovăieşte cămila ce-l poartă...
Şi-n Meka străbate drumeţul pocit,
Plecat şchiop şi searbăd pe drumul cotit —
Pe când şovăieşte cămila ce-l poartă...

Şi moare emirul sub jarul pustiei —
Şi focu-n odaie se stinge şi el,
Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei,
Şi frigul se face un brici de oţel...
Dar luna cea rece, ş-acea duşmânie
De lupi care urlă, – ş-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Ş-acea izolare, ş-acea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...—

Murit-a emirul sub jarul pustiei.

separat, în revista „Literatorul", şi retipărite în volumele ***Excelsior*** sau ***Flori sacre***, mai târziu. Poemul ***Noaptea de decemvrie,*** care domină prin complexitate tematică şi prin realizare artistică celelalte ***Nopţi...***, este menţionat prima oară, în 1902, în revista autorului, intitulată „Forţa morală", şi reprodus ulterior în volumul ***Flori sacre***, recenzat, la apariţie, de E. Lovinescu în „Convorbiri literare", criticul remarcând în mod deosebit această creaţie artistică.

Al. Macedonski este, deopotrivă, **teoreticianul curentului simbolist** (un al doilea fiind, apoi, Ovid Densusianu de la revista „Viaţa nouă"). Dar Macedonski deţine meritul de a fi racordat poezia română la noua mişcare europeană. În 1880, el a scos revista „Literatorul", în care a publicat articolele sale teoretice despre arta simbolistă şi înnoirea versificaţiei.

„Literatorul" a fost una dintre revistele prestigioase ale epocii dinainte şi după întâia conflagraţie mondială. A apărut cu regularitate, în două momente distincte, primul între anii 1880 şi 1905, şi al doilea — între 1918 şi 1919.

Cea dintâi perioadă de apariţie, care a durat un sfert de veac, a fost considerată drept aceea care a inaugurat simbolismul autohton, încurajând tinerele talente literare afiliate noului curent cultural. În 1892, îi va apărea, în paginile acesteia, articolul „Poezia viitorului", **adevărat manifest simbolist**. Al. Macedonski şi-a subintitulat revista „Organ al grupării intelectuale", indicând, prin aceasta, dorinţa de a se adresa, cu precădere, intelectualităţii din epocă. Dintre colaboratorii revistei, îi menţionăm pe: George Bacovia, Ion Barbu, Victor Eftimiu, Al. Stamatiad, D. Iacobescu, Ştefan Nenițescu. Macedonski a subliniat legătura în plan literar dintre tinerii poeţi, care tocmai începeau să se afirme, şi generaţia de la 1848, dintre

Scanned with OKEN Scanner

care el îi apreciase în mod deosebit pe Ion Heliade–Rădulescu, pe Vasile Alecsandri şi pe D. Bolintineanu. Pasionat publicist şi om cu vederi politice antidinastice (pentru care va fi închis câteva luni), Macedonski a publicat şi alte reviste ori ziare (ca „Oltul", „Tarara", „Forţa morală", „Revista de critică şi literatură" „Revista clasică", „Cuvântul meu", cel din urmă fiind un ziar scris în întregime de autor), unde îşi expune ideile şi polemizează înverşunat cu toată lumea. În revista sa, „Liga ortodoxă", va debuta Tudor Arghezi (cu pseudonimul Ion Theo) sub influenţa curentului simbolist. Simţindu-se nedreptăţit în spaţiul literar naţional, Al. Macedonski a încercat să se impună în peisajul liric francez; aşa se explică apariţia volumului ***Bronzes***, cu un oarecare ecou în presa franceză, ori versiunea iniţială în limba galică a romanului ***Thalassa***, tradus în româneşte abia în 1916. Chiar şi unele piese de teatru (***Moartea lui Dante Alighieri***) sunt dublate de versiuni franceze. Dincolo de firea lui narcisiacă, de temperamentul eruptiv şi inegal, de umorile lui variabile (care l-au împins să-i atace pe Eminescu şi pe Caragiale, într-un mod brutal şi nedrept), Alexandru Macedonski rămâne unul dintre **făuritorii conştiinţei estetice a literaturii române moderne.**

Asociind romantismul târziu cu parnasianismul şi simbolismul, Macedonski scrie o literatură originală, iar prin articole teoretice, conferinţe şi polemici literare joacă rolul de catalizator, de ferment activ al epocii lui, a cărei conştiinţă estetică o împinge spre înnoire. Gândindu-se, desigur, la sine, scriitorul nota lucid aceste fraze, în articolul intitulat „În pragul secolului", din 1899: „Curentele oficiale, oricât de puternice, vor fi covârşite de geniul poporului, de voinţa lui, de forţa şi de frumuseţea lui. Cei izbiţi, cei năpăstuiţi, victime sublime ale credinţei lor în izbânda finală

Abordarea textului în clasă

- Identificaţi elementele romantice, simboliste şi parnasiene din poemul studiat, dovedind concomitent calitatea lui Al. Macedonski de scriitor al tranziţiei literare între epoci şi curente.
- Citiţi şi interpretaţi conţinutul de idei al *Nopţii de mai*, care relevă încrederea scriitorului în armonia naturală şi în cea umană, asigurată prin triumful binelui şi al artei în genere.
- Faceţi aprecieri asupra parabolei conţinute în legenda orientală, de la care a pornit scriitorul în realizarea capodoperei sale artistice, *Noaptea de decemvrie.*
- Dezbateţi implicaţiile artistice ale dublei teme — estetice şi morale — abordate de autorul *Nopţii de decemvrie.*

Repere de interpretare

Poemul *Noaptea de decemvrie* propune o dublă temă — **estetică şi morală** — care dezbate condiţia poetului, a creatorului de valori spirituale, într-o lume mărginită şi ostilă acestuia, alături de **problema modului de atingere a unui ţel propus** fie pe calea cea dreaptă, fie pe una ocolită. Dubla tematică a impus desfăşurarea poemului în două planuri temporale distincte: mai întâi, **cel real**, care este reprezentat de camera poetului, unde acesta doarme şi visează. Decorul natural este cel al unei nopţi de iarnă, însufleţite de viscolul ce „geme cumplit." Dezlănţuirea forţelor naturii este în concordanţă cu efortul produs în spiritul poetului, necesar pentru a da la iveală creaţiile sale: „şi nici o schinteie în ochiu-adormit." Părăsit de harul divin al inspiraţiei, el pare cuprins de un somn mortuar, întregul tablou fiind dominat de culoarea albă. Al doilea plan este **cel fantastic**, în care poetul se întrupează sub chipul emirului, al cărui vis este să traverseze pustiul arab şi să ajungă la Meka, „cetatea prea sfântă."

Simbolismul macedonskian a preluat dintre **temele romantice** nu numai **motivul nopţii**, dar şi pe cel **al visului nocturn, al întrupării** într-o altă personalitate (dedublarea psihică) şi **motivul decorului natural**, prezentat în concordanţă cu stările de spirit ale personajelor. Astfel, poetul — lipsit de harul inspiraţiei — este asociat cu un element de natură amorţit de frigul iernii. El pare „trăsnit", cu ochii lipsiţi de strălucire, cu fruntea „mândră", dar zăcând aproape neînsufleţit. Camera poetului este „pustie şi albă", cu focul stins în vatră, rece şi întunecată. Elementele naturii par şi ele încremenite şi lipsite de viaţă: luna străluceşte cu „ochi oţelit", nămeţii parcă ating cerul, bezna este de nepătruns, iar pe câmpie se aude urletul sinistru al lupilor. Aceeaşi cameră „moartă" se însufleţeşte, pe măsură ce poetul îşi recapătă focul inspiraţiei şi puterea creatoare. Autorul consideră inspiraţia de origine divină, căci ea este renăscută, în spiritul poetului, de către „arhanghelul de aur". Acest mesager simbolic îi redă tinereţea şi încrederea în artă, îi cere să „înece oftarea" şi îi dăruieşte experienţa formativă a unei alte identităţi. Poetul renaşte spiritual în personalitatea unui emir „avut şi puternic".

Scanned with OKEN Scanner

Tabloul de natură, în care se desfăşoară existenţa emirului, este realizat în culori pastelate. Emirul conduce Bagdadul, a cărui frumuseţe citadină atinge perfecţiunea, prin armonia construcţiilor şi a fântânilor sale. Macedonski îşi manifestă predilecţia pentru peisajele orientale, aşa cum le-a imaginat şi în *Rondelurile...* dedicate ţinuturilor exotice, îndepărtate şi misterioase. Scriitorul imaginează palate din marmură albă, înconjurate de grădini înmiresmate, cu arbori exotici şi rari ca esenţe. Pretutindeni, fântânile şi havuzele răspândesc apa limpede, care susură şi răcoreşte atmosfera „încinsă". Florile emană parfumurile lor, care transformă Bagdadul „într-un rai de grădini". Pe cerul „galben şi roz" se înalţă siluetele „geamiilor" şi ale „minaretelor", strălucind în aerul fierbinte. Emirul posedă, în lumea pământeană, tot ceea ce individul îşi poate dori: bogăţia fabuloasă, alcătuită din „movile de argint şi de aur" şi din grămezi de pietre preţioase; vitejia şi eroismul, sugerate de metonimia „oţelurilor cumplite", reprezentând armele sale de luptă; caii „cu foc în copite", care îl ajută să-şi înfrunte adversarii; tinereţea, frumuseţea, impetuozitatea şi puterea absolută asupra supuşilor săi. Scriitorul repetă — sub formă de exclamaţii retorice — numele oraşului Bagdad, pe care-l stăpânea emirul său. Totodată, el reia versul laitmotiv, prin care defineşte armonia personalităţii emirului şi condiţia lui de excepţie printre muritori: „Şi el e emirul, şi toate le are..." Prin aceste însuşiri deosebite, eroul oriental se înrudeşte cu personajul eminescian din poezia postumă *Miron şi frumoasa fără corp*. Ca şi eroul lui Eminescu, emirul este nemulţumit de condiţia sa umană, pe care o apreciază drept limitată şi incompletă. Convingerea că a fost menit unui destin de excepţie îl apropie şi de Feţii-frumoşi din basmele populare româneşti. Emirul visează permanent să-şi depăşească propria condiţie printr-o faptă de excepţie, care să-l plaseze deasupra sorţii obişnuite a oamenilor. În ciuda faptului că „e tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu", întreaga lui fiinţă se subsumează idealului propus. Cetatea visată „îi cere simţirea, îi cere fiinţa, îi vrea frumuseţea — tot sufletu-i vrea...", hotărârea nestrămutată a eroului de a-i trece porţile fiind reliefată prin repetiţii verbale („cere", „vrea"), substantivale („fiinţa") şi pronominale (formele atone în dativ posesiv — „îi" şi „i"). Simetriile din interiorul versurilor („credinţa — voinţa", „simţirea — voinţa"), enumerarea verbelor conjugate la prezentul etern, reiterarea — la debutul a două versuri consecutive — a complementului circumstanţial de loc („spre Meka") devin mijloace gramatical-stilistice prin care poetul subliniază transformarea graduală a dorinţei emirului într-o obsesie chinuitoare.

Treptat, el va ajunge să substituie planului real pe cel fantastic, trăind exclusiv în dimensiunea mentală a irealităţii visate. Cele două oraşe — Bagdadul şi Meka — reprezintă **opoziţia dintre perfecţiunea telurică şi cea spirituală**. El vrea să intre în „Cetatea prea sfântă" numai după ce a parcurs un drum inaccesibil celorlalţi, manifestând orgoliu, dar şi simţul penitenţei. Deşi ştie că deşertul a făcut atâtea victime, emirul este încrezător în steaua lui şi porneşte la drum, având un cortegiu strălucitor.

Ideea că Meka rămâne un teritoriu inaccesibil este sugerată de autor prin repetarea adverbului de loc „departe", prin frecvenţa epitetelor aspaţiale („mare", „imensă") şi prin întrebările retorice care anticipează deznodământul fatal, rostite pe un ton sumbru. Scriitorul compară metaforic pustiul cu „o mare aprinsă de soare", în care vegetaţia este distrusă, apele au secat, iar vietăţile sunt rare. Stilistic, aglomerările determinative se concentrează în **enumeraţiile negative**, care atestă transformarea pustiului într-un tărâm al morţii (procedeu gramatical frecvent şi la poetul V. Alecsandri): „**Nici** cântec de paseri, **nici** pom, **nici** izvoare..." (s.n.)

a luminii asupra întunericului, îşi vor avea în curând ziua lor".

Poezia ***Noaptea de decemvrie*** a fost publicată prima oară în anul 1902, în revista „Forţa morală". După prelucrări succesive, timp de un deceniu, poemul a fost integrat, ulterior, în volumul ***Flori sacre,*** din 1912.

Tema poemului o reprezintă condiţia precară a artistului într-o lume nefavorabilă sau chiar ostilă actului său creator, temă prin care Macedonski şi-a prefigurat experienţa lui individuală ca scriitor neînţeles şi neacceptat adesea în epocă.

Titlul poemului este de sorginte romantică, nu simbolistă, pentru că sugestia i-a venit autorului de la romanticul francez Alfred de Musset, şi de la preromanticul englez Edward Young, ambii poeţi scriind versuri sub titulatura adoptată şi de scriitorul român. ***Nopţile...*** macedonskiene se apropie tematic şi structural de ***Scrisorile...*** lui Eminescu, deoarece asociază **meditaţiei lirice satira necruţătoare** la adresa societăţii contemporane poetului. Spre deosebire de Eminescu, care îşi exprimă dezgustul şi scepticismul în raport cu racilele sociale, fiind marcat de o melancolie cu accente pesimiste, Macedonski a fost un revoltat activ şi un temperament vitalist. El nu şi-a pierdut entuziasmul şi nici încrederea în triumful binelui şi în forţa tămăduitoare a artei, în ciuda eşecurilor sale repetate.

Alături de ***Noaptea de decemvrie,*** o altă capodoperă a liricii macedonskiene este considerată şi ***Noaptea de mai,*** în care explozia vegetală şi renaşterea naturii, produse o dată cu sosirea primăverii, formează cadrul prielnic manifestării setei de viaţă, a bucuriei existenţiale şi a încrederii în idealurile propuse. Un vers–refren în această poezie îl constituie îndemnul: „Cântaţi; nimic din ce e nobil, suav şi dulce n-a murit!..."

Scanned with OKEN Scanner

Caracteristicile liricii lui Macedonski sunt, în ansamblu, elanul optimist, temperamentul exuberant şi instabil, încrederea în binele moral şi în supremaţia frumosului artistic. Poemul ***Noaptea de decemvrie*** poate fi asociat — prin tematica sa — ***Luceafărului*** eminescian, deoarece ambele creaţii poetice dezbat problema **condiţiei artistului de geniu** în lumea în care i-a fost menit să trăiască.

Dacă geniul eminescian alege retragerea din lume în sfera ideilor înalte, de unde să contemple cu răceală nimicnicia vieţii omeneşti, filozofia vitalistă a lui Macedonski constă în aprecierea că viaţa înseamnă o necontenită luptă pentru atingerea oricărui ideal, dar frumuseţea ei stă tocmai în eroismul acestei lupte, chiar dacă ţelul propus nu poate fi, uneori, şi atins.

Geneza poemului s-a plasat cu doisprezece ani înaintea publicării acestuia. În ianuarie 1890, Macedonski a publicat, în ziarul „Românul", un poem intitulat ***Meka şi Meka***, în care prelucrase o străveche legendă orientală: eroul legendar era un prinţ arab, Ali-Ben-Hassan, care a fost îndemnat de tatăl său, înaintea morţii lui, să nu se abată niciodată de la **calea cea dreaptă** în tot ce va întreprinde în viaţă. Tânărul moştenitor a transformat îndemnul patern într-un principiu moral, pe care l-a respectat cu sfinţenie. El a decis să plece în pelerinaj către Meka, Cetatea Sfântă a tuturor musulmanilor. Primind de la tatăl său şi o imensă avere, prinţul Ali şi-a alcătuit un convoi strălucit şi a ales drumul drept, îndrăznind să înfrunte pustiul arab. O dată cu el, a pornit spre Meka şi un cerşetor, numit Pocitan-Ben-Pehlivan, care a preferat, însă, **calea ocolită**, spre a nu-şi risca viaţa în confruntarea cu deşertul.

Convoiul prinţului n-a rezistat condiţiilor grele impuse de călătorie, oamenii şi animalele pierind, treptat, în pustiu. Înainte de a muri, Ali a avut

În antiteză cu ariditatea şi monotonia cromatică a deşertului, este prezentată imaginea Bagdadului, oraş scăldat în culori diafane şi în miresme florale. Preferinţa autorului pentru epitetul „dulce" denotă influenţa retoricii eminesciene. Imaginile picturale sunt descrise prin intermediul epitetelor cromatice, rezultate de obicei din asocierea metaforică a elementelor înfăţişate cu metalele strălucitoare: „rozul Bagdad", „săli de alabastru", „bolţi de argint şi de azur", „albele forme", „lotus albastru", dovadă peremptorie a familiarizării depline a autorului cu procedeele liricii parnasiene. Emirul doreşte să înfrunte dificultăţile traversării deşertului şi porneşte la drum, urmat de o mulţime care îl aclamă, dar îl şi imploră să rămână în lumea cunoscută. El refuză şi se aşază în fruntea convoiului „pe o albă cămilă", înconjurat de robii săi călărind „pe negrii armăsari". Priveşte oraşul natal pentru ultima oară şi plânge regretând, totuşi, armonia lumii pământene. Apelează la un gest ritualic, cerând să i se dea apă de băut din fântâna înconjurată de curmali, în care venea să se privească în copilărie.

Gestul reflectării chipului uman în undele apei reproduce o străveche superstiţie, legată de credinţa în capacitatea omului de a-şi prevedea viitorul. Deşi fântâna rămăsese aceeaşi, în apele ei nu se mai reflectă figura „blondă" a copilului de altădată, ci chipul palid al bărbatului matur, aflat în preajma unei opţiuni tragice pentru sine. Lângă fântână, emirul l-a întâlnit, prima dată, pe cerşetorul „zdrenţos, pocit, de drum prăfuit", care îi mărturiseşte intenţia de a merge la Meka, dar ocolind capcanele deşertului. Drumeţul anonim este palid la faţă, cu privirea stinsă, acoperit de răni, urât, şchiop, cu veşmintele sfâşiate, târându-se cu greutate pe calea aleasă. Portretul său fizic şi moral este caricaturizat şi conceput în opoziţie cu idealitatea înfăţişării emirului. Poteca lui „sub pomi şerpuieşte" şi umbra copacilor îl apără de soarele torid al pustiului ucigaş. În ciuda călătoriei obositoare şi mai îndelungate, cerşetorul îşi va atinge ţelul urmărit şi va intra în cetatea sacră.

Ştefan Popescu, *Studii de marocani*

Scanned with OKEN Scanner

Acest personaj umil poate fi interpretat **ca un alter ego al emirului însuşi**, reflectând o posibilitate pe care el a gândit-o, dar a respins-o, disprețuindu-i caracterul facil. Cerşetorul simbolizează drumul obişnuit în viaţă, parcurs prin acceptarea compromisurilor. Emirul semnifică **omul de excepţie**, care urmăreşte solitar atingerea idealului său. De aceea, **cerşetorul rămâne anonim**, el nu contează ca individ, ci simbolizează **colectivitatea umană** care ocoleşte dificultăţile. **Emirul**, dimpotrivă, **se individualizează prin caracterul excepţional al ţelului urmărit**, izolându-se de semenii lui şi ignorând voit soluţia compromisurilor, a vieţii mediocre.

Poetul descrie drumul epuizant, traversat de emir, moartea succesivă a tuturor însoţitorilor lui şi a animalelor, consumarea treptată a merindelor şi a apei potabile. Cortegiul triumfal şi strălucitor de la început se va transforma într-un convoi al morţii, iar cetatea visată devine sinonimă cu „o nălucă sublimă", dar intangibilă. Autorul îşi exprimă compătimirea faţă de aceste sacrificii, devenite inutile şi datorate unui proiect uman ce depăşea chiar limitele omenescului.

Emirul este însoţit, în înaltul cerului, de păsările de pradă care „mereu se-nmulţesc", pe măsură ce victimele omeneşti şi animale devin tot mai numeroase. Într-o zi „cumplită", eroul constată că a rămas singur şi că i-a sacrificat pe toţi cei ce îndrăzniseră să meargă alături de el. Este epuizat de foame şi terorizat de sete, având halucinaţii şi simţind cum se lasă pe mintea lui „o noapte adâncă".

Scriitorul realizează al doilea portret al emirului, înfăţişându-l sleit de efort, de suferinţele îndurate, de lipsurile acute, aproape orbit de monotonia cromatică a nisipurilor. Sunt surprinse, în detaliu, reacţiile fizice ale personajului pe care căldura, foamea şi setea îl desfiguraseră; tâmplele îi băteau, ochii îi erau injectaţi de nisip şi de sânge, simţea junghiuri în piept şi în pântece, iar nervii îi erau „îndârjiţi." Poetul accentuează imaginea vizuală a ochilor emirului, care străluceau nefiresc, precum „demonii cumpliţi". Abia mai păşeşte, iar cămila ce-l poartă ajunsese la capătul puterilor; are iluzia că vede în depărtare „porţile albe" ale Mekăi, spre care se grăbeşte cu ultimele resurse. Eroul nu mai percepe realitatea şi se abandonează exclusiv lumii închipuirilor sale. Îşi imaginează cetatea eternă ca pe o construcţie din basme, „cu porţi de topaze", „cu turnuri de-argint". Este obsedat, până şi în halucinaţiile lui, de faptul că cerşetorul — plecat o dată cu el — a reuşit în acţiunea sa, în timp ce el însuşi va eşua. Cămila ce-l transportă şovăie şi cade pe drum, iar emirul moare „sub jarul pustiei".

Versurile finale îl readuc pe cititor în camera îngheţată a poetului care tremură de frig şi se simte incapabil să creeze. Moartea emirului în deşertul Arabiei coincide simbolic cu stingerea focului din odaia şi din spiritul vlăguit al poetului. Ultimele versuri sunt cheia pentru **paralela simbolică** a întregului poem, modalitate artistică ce-i conferă **un aspect clasic**. Dihotomia iniţială a planurilor temporale se reconciliază într-o viziune sintetizatoare: arşiţa naturală, frigul năprasnic, condiţia materială pauperă sugerează avatarurile unei existenţe dăruite atingerii unui ţel major; „luna cea rece", „lupii care urlă" sunt metafore ale adversităţii ireductibile din sufletele mediocre, resimţite împotriva nobleţii idealurilor; laolaltă, ele formează „pustia" înfruntată de oamenii superiori care au ales „calea cea dreaptă", cu toate riscurile pe care aceasta le incumbă; ei îşi asumă traiul între „izolarea" proprie spiritelor înalte şi „dezolarea" provocată de atâtea lovituri ale sorţii şi ale semenilor potrivnici lor, pentru a atinge plăsmuirea ideală, „Meka cerească, Meka cea mare..."

o viziune amăgitoare, părându-i-se a-l vedea pe cerşetor intrând pe porţile **„Mekăi pământeşti"**, în timp ce el se pregătea să treacă pragul **„Mekăi cereşti"**. Cei doi termeni simbolici se referă atât la opoziţia dintre **realitate** şi **idealitate**, cât şi la cea biologică dintre **viaţă** şi **moarte**, antiteză reliefată în însuşi titlul poemului iniţial.

Morala parabolei lirice este că visătorul, creatorul, omul curajos şi drept pierde în existenţa comună, în timp ce impostorul, cel ce alege calea ocolită, triumfă. Artistul care trăieşte în sfera ideilor câştigă în spirit („Meka cerească").

După doisprezece ani, Macedonski a simţit nevoia să revină asupra temei poetice abordate, lărgindu-i înţelesurile simbolice şi scriind, astfel, cea mai valoroasă dintre ***Noptile...*** sale.

Structura poemului

Noaptea de decemvrie are o structură ternară (cuprinde trei secvenţe lirice distincte):

1) imaginea creatorului de artă (a poetului), înfăţişat într-un context social mizer şi ostil dorinţei sale de a crea (versurile 1–28);

2) motivul inspiraţiei, în care poetului i se asociază — în plan simbolic — imaginea emirului (versurile 29–39);

3) drumul emirului prin deşert şi efortul depus pentru atingerea idealului absolut, motiv ce coincide cu truda poetului de a-şi regăsi inspiraţia creatoare secătuită şi adevărata identitate de artist (versurile 40–227), acesta fiind şi momentul liric cel mai amplu din întregul poem. Structura poematică este, deci, inegală, accentul căzând asupra părţii finale, care este o veritabilă pledoarie pentru îndeplinirea idealurilor umane, în pofida jertfei de sine impuse omului.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Macedonski este — parafrazându-i simbolurile — Emirul, în veşnică, neobosită căutare a imaginarei cetăţi a poeziei. Convingerea lui neclintită, în pofida bătăliilor duse cu mulţi contemporani, că posteritatea îi va recunoaşte meritele, această impresionantă forţă de anticipare a propriului destin în cultura română, asigură grandoare demersului său liric.

Contemporan cu M. Eminescu, el n-a vrut să fie un epigon al marelui spirit şi s-a despărţit de romantismul care-şi spusese deja, prin lirica eminesciană, cuvântul hotărâtor, îndreptându-se programatic către simbolism şi parnasianism. Scriitorul a fost **un spirit al modernităţii**, al experimentării altor formule literare, fapt pentru care a dat poeziei româneşti un impuls novator, urmărind efortul de sincronizare cu mişcarea literară europeană; aşadar, Macedonski reprezintă o **conştiinţă estetică avansată** faţă de timpul său.

Ciclul *rondelurilor*

Sugestia de a compune rondeluri i-a venit din frecventarea cu asiduitate a poeziei franceze de atunci, mai ales de la autorii consacraţi ai acestei creaţii versificate cu formă fixă, şi anume de la Maurice Rollinat şi Théodore de Banville. Scrierea de rondeluri presupune multă migală artistică, rigoare formală, o perfectă stăpânire a mijloacelor de expresie şi o capacitate de esenţializare a motivelor abordate. În ***Poema rondelurilor***, opera lui de maturitate (alcătuită din 54 de poeme însoţite de un „Epigraf final") se regăsesc, concentrate, temele majore ale creaţiei sale, neumbrite de o preocupare de ordin formal, cum se întâmplă de obicei într-o operă care cere virtuţi prozodice. **Tema predilectă a damnării**, a relegării omului de talent de către contemporani, cu repercusiuni dureroase asupra psihologiei poetului şi cu toate simptomele de persecuţie şi de

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Concepeţi o paralelă literară între *Luceafărul* de M. Eminescu şi *Noaptea de decemvrie* a lui Al. Macedonski, în cuprinsul căreia să evidenţiaţi tema comună (condiţia artistului de geniu în lume) şi modalităţile artistice diferenţiate de realizare a acesteia.
- Alcătuiţi o compunere–paralelă între *Scrisorile...* eminesciene şi poemul macedonskian, în care să conturaţi tabloul societăţii contemporane ambilor scriitori, în viziunea lor satirică.
- Concepeţi un dialog imaginar între emir şi cerşetorul anonim, în care cel dintâi va susţine „calea dreaptă" de urmat în existenţă, iar cel de-al doilea va pleda pentru „calea ocolită" în atingerea ţelurilor vieţii; expuneţi-vă, cu acest prilej, şi opinia voastră.
- Pornind de la versurile finale ale poemului *Noaptea de decemvrie* şi de la explicaţiile oferite cititorilor de autorul însuşi, structuraţi un eseu cu tema: „Real (Meka pământească) şi ideal (Meka cerească) în opera beletristică a lui Al. Macedonski."

Rondelul cupei de Murano

Vas de Murano (Muzeul Naţional al României)

Nu e de aur: e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susţin.
E dătătoare de extaze,
Cu ea-n onoarea ta închin.

În schinteirea-i de topaze
Coprinde-al nemuririi vin.
Nu e de aur: e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susţin.

E arta pură, fără fraze,
E cerul tot de soare plin.
Talaze largi, după talaze,
E sufletescu-avânt deplin,
Nu e de aur: e de raze.

Scanned with OKEN Scanner

Rondelul rozelor ce mor

E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini, și mor și-n mine —
Ș-au fost atât de viață pline,
Și azi se sting așa ușor.

În tot se simte un fior.
O jale e în orișicine.
E vremea rozelor ce mor —
Mor în grădini, și mor și-n mine.

Pe sub amurgu-ntristător
Curg vălmășaguri de suspine,
Și-n marea noapte care vine
Duioase-și pleacă fruntea lor... —
E vremea rozelor ce mor.

Abordarea textelor în clasă

- Analizați elementele de versificație tipice pentru rondel în poeziile studiate.
- Citiți câteva rondeluri din alte cicluri ale volumului din 1927 și evidențiați varietatea lor tematică și perfecțiunea prozodică.
- Identificați — în textele lirice alese de voi — elementele parnasiene și simboliste, reliefându-le în analize stilistice detaliate.
- Comentați — în antiteză tematică — un poem din *Rondelurile Senei* și un altul selectat din ciclul *Rondelurile de porțelan*.

Repere de interpretare

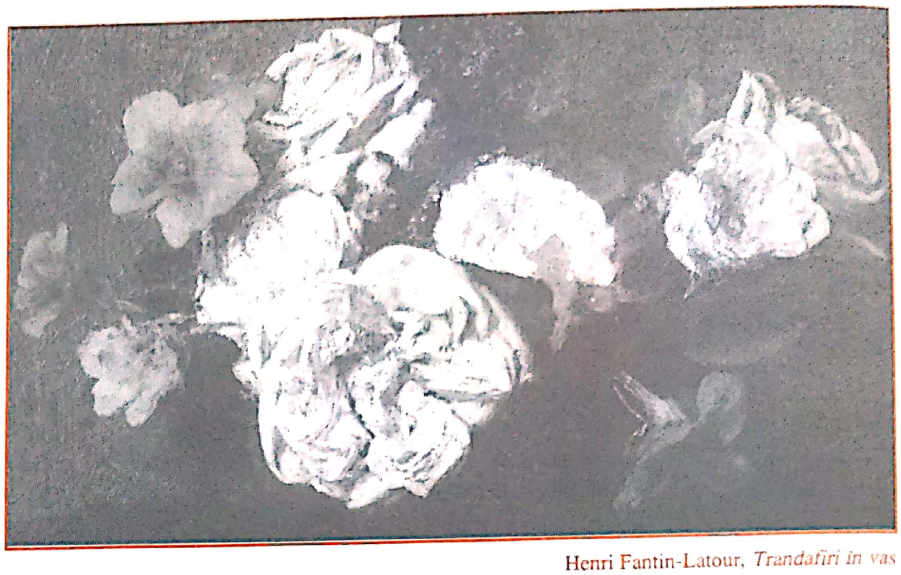
Rondelul cupei de Murano

Din ciclul poemelor cu formă fixă oferite „celor patru vânturi" face parte și *Rondelul cupei de Murano*, mică bijuterie lirică, asemenea vasului prețios a cărui limpezime de cleștar autorul o exaltă. Maeștrii sticlari din reputata localitate Murano (integrată orașului Veneția) sunt vestiți, încă din secolul al XII-lea, pentru finețea obiectelor de artă, turnate în sticlă colorată în nuanțe delicate și având aplicate ornamente de bronz, ori chiar suflate cu aur, închipuind flori, frunze sau animale fantastice. Procedeul retoric folosit de poet este un tip aparte de metaforă, și anume **metonimia**, care înlocuiește obiectul descris prin materia din care este făcut și prin efectele cromatice ale luminozității sale. Negația inițială („Nu e de aur...") potențează afirmația imediat următoare („e de raze"), căci în strălucirea sticlei de Murano se răsfrâng razele soarelui, cupa de preț fiind susținută de doi „grifoni". Perfecțiunea ei cromatică și limpezimea de cristal îmbată ochii poetului, ca și miresmele unei flori exotice „dătătoare de extaze" aromitoare. Cu ea poetul închină „în onoarea" unei ființe enigmatice, definite exclusiv pronominal, care poate fi femeia iubită, poezia însăși, ori chiar imaginea celui ce execută gestul ritualic, răsfrântă în oglinda

grandoare compensatorii, o întâlnim și în rondeluri. Sunt, apoi, prezente: atracția resimțită de poet pentru fast și podoabe, ce îl înrudește cu parnasienii (în ***Rondelul lucrurilor***, sau în ***Rondelul cupei de Murano***), dorul de a călători, cu acel fior secret al chemărilor nelămurite spre alte orizonturi „ispititoare" (în ***Rondelul plecării***), exotismul cu iz pitoresc (în ***Rondelul orașului din Indii***), mirajul odorific exercitat asupra lui de parfumurile și miresmele tari (în ***Rondelul crinilor***), explozia florală din subciclul ***Rondelurile rozelor***, cu invocarea poetului oriental Sāādi (maestru al catrenului și cântăreț al rozelor), toate poemele fiind marcate de treceri neașteptate de la stările depresive la elanul optimist, reacții paradoxale specifice personalității pline de contraste a scriitorului. În alte rondeluri, sunt evocate locurile natale ale copilăriei, Pometeștii și Adâncata Doljului (în ***Rondelul trecutului***), sau imaginea Craiovei de altădată (în ***Rondelul orașului mic***), ca și imprejurimile acesteia (în ***Rondelul Domniței***). ***Rondelurile Senei*** proiectează viziuni dantești asupra Parisului. Metropola Franței este imaginată ca un „oraș iad", strivitor al elanurilor umane, cu înecați — din pricina mizeriei și a neîmplinirii aspirațiilor — plutind pe apele murdare ale Senei, cu genii ascunse în mansardele promiscue. În antiteză cu aceste viziuni macabre, ***Rondelurile de porțelan*** sunt imagini pline de culori și de luminozități diafane, turnate într-un tipar liric parnasian, după modelul lui Théophile Gautier, Leconte de Lisle și Héredia, versurile căpătând șlefuiri de diamant și sclipiri amețitoare de ametist. Autorul concepe un univers exotic și miniatural, pictat în tonuri delicate, cu o risipă de metale prețioase și materiale rare: mările sunt de „smarald", podurile de „onix", casele de „porțelan" fragil, apa cascadelor are sonorități de „cristale",

Scanned with OKEN Scanner

iar „aurul", „argintul", „diamantele" sunt răspândite peste tot. Este un univers populat de ființe mici și delicate ca „bibelourile", cu acei consumatori de „opium", refuzând durerile existenței și căutându-și refugiul în paradisuri artificiale, cu „gheișe" cultivate, rafinați „mandarini" și „muzmeie" îmbrăcate în „kimonouri" tradiționale. Numai un spirit înzestrat cu rafinamentul imagistic al lui Macedonski putea să reconstituie liric specificul universului nipon. Opunând acest spațiu al purității mizeriei vulgare și corupției vieții pariziene, scriitorul român, obsedat de structura antitetică a ***Divinei comedii*** realizate de către Dante Alighieri, și-a alcătuit — în variantă proprie — Infernul (***Rondelurile Senei***) și Paradisul (***Rondelurile de porțelan***).



Henri Fantin-Latour, *Trandafiri în vas*

străvezie a pereților vasului. Frumusețea cupei împrumută, pe rând, nuanțele cele mai diverse, oglindite în cristalul ei strălucitor: scânteierile de „topaz" ale vinului vechi–auriu, ce pare un lichid nemuritor, destinat libațiilor divine din Olimp, culoarea de safir a cerului ori cea de smarald a „talazelor" mării adânci. Indiferent de nuanța exprimată, ori degradé-urile formate ca niște curcubee desenate pe sticlă, frumusețea cupei de Murano este „arta pură, fără fraze", stârnind, în spiritul privitorului, nostalgia perfecțiunii. Desăvârșirea ei miniaturală este comparabilă cu „avântul" plenar din sufletul omului, care așteaptă să-i fie umplută „cupa" inimii cu licorile distilate ale bucuriilor și entuziasmelor vitale, atât de râvnite și de rar gustate în decursul unei efemere existențe.

Rondelul rozelor ce mor

Rondelul rozelor ce mor a fost scris pe 13 mai 1916, aparținând perioadei finale din creația lui Al. Macedonski, când el era preocupat, îndeosebi, de realizarea acordurilor tonale perfecte între muzicalitatea versului și corespondentul său în imagini. Modelul elementului vegetal, surprins concomitent în germinația și în veștejirea sa, i-a fost oferit de Albert Samain, poetul francez al universului floral, cel care nu dă glas unui sentiment metafizic, ci atribuie sfârșitului o aură de suavitate și imponderabilitate diafană. Rondelul se reduce la zece versuri distincte, amplificate prin mecanismul repetiției lirice. Substantivul „roze" este determinat invariabil de o propoziție atributivă de calificare, ce notează ideea obsesivă a dispariției, care nu ocolește nici elementele naturale ce păreau — în desăvârșirea lor — destinate eternității. Inexorabilul proces al veștejirii distruge atât trandafirii din grădini, cât și florile crescute miraculos în sufletul poetului. Constatarea vizuală exterioară se asociază inefabilelor trăiri interioare (stări, gânduri, amintiri poleite de perspectiva tristă a sfârșitului). Rozele ofilite devin — prin generalizare — un avertisment al **dezagregării latente**, pândind, ca o boală ascunsă, în toate lucrurile. Poetul se regăsește pe sine, victimă a aceleiași legi universale. Dar moartea — ca o componentă a tot ce trăiește pe lume — nu este direct numită, ci numai sugerată prin efectele ei corespondente: ofilirea plantelor și pieirea oamenilor. Iată aplicarea **principiului simbolist**

Arta poetică

● Din fr. **art poétique.**

Este o sintagmă, în mare parte sinonimă cu termenul de **poetică**, cu deosebire că arta poetică se referă la exprimarea concepției despre literatură prin mijloacele artistice ale unei opere, în timp ce poetica desemnează, de regulă, un text teoretic. Arte poetice — devenite emblematice pentru viziunea artistică originală a celor care le-au plăsmuit — au scris în cultura universală: Horațiu, Boileau, P. Verlaine ș.a., iar în literatura română poeții: Mihai Eminescu (***Epigonii***, ***Criticilor mei***), George Coșbuc (***Poetul***), Octavian Goga (***Rugăciune***), Lucian Blaga (***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***), Tudor Arghezi (***Testament***), Ion Barbu (***Din ceas, dedus...***, ***Timbru***), V. Voiculescu (***Poezia***, ***Pârgă***), I. Pillat (***Ctitorii***) ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

al corespondenţelor secrete dintre realităţi şi stările sufleteşti provocate de ele. De multe ori, asocierile se realizează mai pregnant, **prin contraste** de felul celor dintre plăsmuirea desăvârşită a formelor vegetale, care ne încântă privirea, dar care sunt atât de „uşor" supuse ofilirii şi neantizării, în ciuda perfecţiunii lor de-o clipă. Antitezele create sugerează, deopotrivă, regretul şi neputinţa poetului de a schimba ceva în legile nemiloase ale firii. Natura însăşi pare înfiorată, ca şi sufletul omului întristat, de stingerea universală. El este cuprins de o stare fără leac, de o suferinţă difuză pe care simboliştii o numesc „spleen". Moartea florilor coincide cu amurgul natural, perioadă în care se „învălmăşesc" suspinele celor ce pier. Înghiţite în „marea noapte" **a descompunerii cosmice**, rozele îşi apleacă corolele uscate către pământul acoperit cu petalele neînsufleţite, amintiri ale trecerii lor efemere prin lumea caleidoscopică a formelor.

Poetul foloseşte numai două substantive concrete („roze", „grădini"), celelalte fiind abstracte şi articulate indefinit: „un fior", „o jale". Determinantele adjectivale sunt rare, precum „întristător", termen derivat dintr-un adjectiv abstract cu un sufix propriu numelui de agent, având rolul de a sublinia efectul produs asupra omului. Deşi rondelul este dedicat rozelor, culoarea florală nu-l impresionează pe autor, cromatica lipsind cu desăvârşire din simbolurile poematice. Verbele, cu două excepţii, sunt conjugate la **prezentul cu valoare iterativă**, sugerând faptul că ofilirea trandafirilor este un fenomen periodic. Perfectul compus din versul „Şi-au fost atât de viaţă pline" justifică o plenitudine de scurtă durată, încheiată ireversibil. Viitorul încă se ascunde, ca o taină ce se va revela treptat, într-un prezent anticipativ („în marea noapte care vine"). „Fior", „jale", „suspine", „se sting" sunt termeni ce aparţin aceleiaşi arii semantice, a unei **devitalizări progresive** a lumii vii, cu toate făpturile care o populează. „Amurgul" şi „noaptea" sunt preludii ale morţii, care îneacă universul întreg, şi singura atitudine potrivită (a florilor şi a oamenilor) rămâne aceea de a „pleca fruntea" în faţa inevitabilului sfârşit al tuturora.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Tema damnării omului de talent — element comun al întregii poezii scrise de Al. Macedonski; elaboraţi un eseu în care să argumentaţi afirmaţia de mai sus.
- „Al. Macedonski — spirit al modernităţii, prin experimentarea de noi formule literare şi de combinaţii prozodice"; realizaţi o compoziţie liberă pe această temă, folosind şi informaţiile biobibliografice oferite de manual.
- Trei poeţi ai florilor: Albert Samain (în literatura franceză), Alexandru Macedonski şi Dimitrie Anghel (vol. *În grădină*); imaginaţi o compunere liberă despre universul floral în lirica română şi universală.
- Rondelul în poezia franceză (Charles d'Orléans, François Villon, Clément Marot; parnasienii — Th. de Banville, Maurice Rollinat) şi în literatura română (Alexandru Macedonski); elaboraţi un eseu despre întemeietorii speciei lirice ca atare şi despre cei ce au desăvârşit-o.

Capitolul al V-lea

Rondelul

● Din fr. **rondel**, it. **rondello**.

Este poezia cu formă fixă alcătuită din treisprezece versuri grupate în trei catrene şi un vers independent.

Primele două versuri sunt identice sau aproape identice cu versurile 7 şi 8, iar versul independent este identic cu primul vers, versificaţia limitându-se la două rime. Există şi rondeluri din douăsprezece versuri: un catren, o terţină şi un cvintet. Primele două versuri sintetitează **motivul liric**. Apare în literatura franceză, în secolul al XIV-lea, ilustrat apoi de Charles d'Orléans, poet delicat al iubirii (***Primăvara sau reînnoirea***), de François Villon şi Clément Marot. Rondelul va fi cultivat, în secolul al XIX-lea, de către unii parnasieni, de la Théodore de Banville până la G. D'Annunzio. În literatura română, Alexandru Macedonski ilustrează această specie lirică în ***Poema rondelurilor***.

Dicţionar

Grifon — monstru mitologic cu corp de leu, cu aripi, cap şi gheare de vultur şi cu urechi de cal.

Penitenţă — pedeapsă pe care şi-o impune cineva pentru ispăşirea păcatelor.

Relegat — izgonit, surghiunit, expulzat, respins.

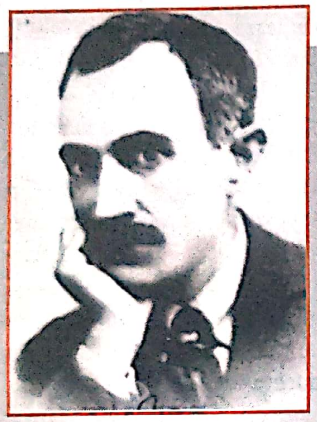
Bibliografie

- ***Al. Macedonski interpretat de...***, ediţie îngrijită de Fănuş Băileşteanu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.
- Adrian Marino, ***Opera lui Alexandru Macedonski***, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.
- Mihai Zamfir, ***Introducere în opera lui Alexandru Macedonski***, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

„Aici sunt eu/Un solitar/Ce-a râs amar/Şi-a plâns mereu”

George Bacovia



Coordonate ale vieţii şi operei

George Bacovia este pseudonimul literar al lui George Vasiliu, poet şi publicist, născut la Bacău, în 1891, şi mort la Bucureşti, în 1957. A dus o existenţă retrasă, cunoscând bine viaţa târgurilor din provincie, frecvent evocată în lirica sa. De copil avea o fire bolnăvicioasă, fragilă, fiind pasionat de literatură şi de muzică deopotrivă.

Citea cu plăcere versurile lui Eminescu, Coşbuc, Macedonski, Traian Demetrescu şi cânta la vioară, improvizând pe versurile poeţilor favoriţi. G. Călinescu afirmă că „poetul a făcut muzică şi a scris versurile după strunele vioarelor”. Deşi om instruit, urmând cursurile Facultăţilor de Drept din Bucureşti şi Iaşi, luându-şi chiar licenţa în

▶▶▶

Plumb

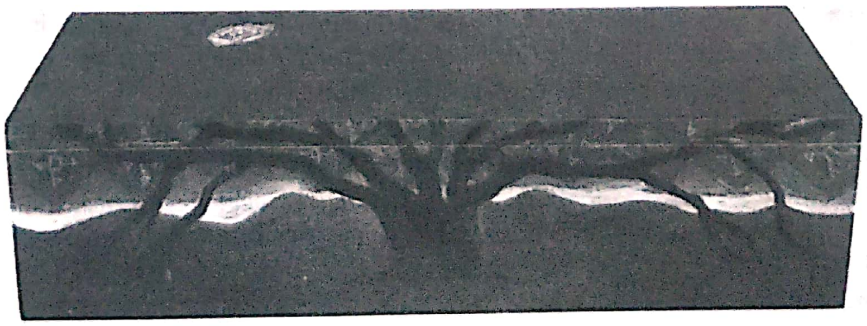
Dormeau adânc sicriele de plumb,
Şi flori de plumb şi funerar vestmânt —
Stam singur în cavou... şi era vânt...
Şi scârţâiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig —
Stam singur lângă mort... şi era frig...
Şi-i atârnau aripele de plumb.

Abordarea textului în clasă

- Citiţi şi comentaţi alte poeme din volumul *Plumb*, precizând elementele simboliste care se reliefează din tematica şi din structura lor formală.
- Comparaţi imaginea solitudinii umane în viziunea romanticilor şi din perspectiva simboliştilor; exemplificaţi cu versuri potrivite.
- Interpretaţi — cu ajutorul textelor literare comentate de voi sau propuse de manual — cromatica bacoviană, folosindu-vă şi de mărturiile poetului in acest sens; raportaţi-vă şi la ilustraţia expresivă de mai jos.

Paula Ribariu, *Taina*



Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

Poemul care dă titlul volumului de debut, din 1916 — scris încă din 1911 şi publicat la Iaşi — este alcătuit numai din două catrene, în fiecare dintre ele repetându-se de trei ori substantivul „plumb", totdeauna precedat de prepoziţia simplă „de". Cuvântul–cheie este reluat cu o frecvenţă obsesivă, şi este plasat intenţionat fie în sintagma laitmotiv „flori de plumb", fie în finalul versurilor, având o funcţie atributivă pe lângă un determinant substantival.

Stilistic, termenul constituie o metaforă ce sugerează mineralizarea lumii vii şi împietrirea ei datorată degradării şi morţii. Precum Eminescu, Bacovia înzestrează verbul „a dormi" cu înţelesul de somn mortuar. Verbul este conjugat la indicativ imperfect, atât la singular cât şi la plural, fiind aşezat la debutul strofelor. Imperfectul este cel dintâi timp trecut, reliefând o acţiune durativă, începută înainte de momentul prezent, dar prelungită şi în clipa vorbirii.

Spre deosebire de romantici, Bacovia disociază realitatea exterioară — totdeauna ostilă — de cea interioară, în care el se izolează, dar fără să obţină un sentiment al confortului sufletesc. Poetul se simte singur şi nefericit, agresat deopotrivă de „frigul" şi de „vântul" de afară, ca şi de neliniştile interioare. Întreaga lume este văzută ca un „cimitir" ori un „cavou" extins, în care omul înzestrat cu talent piere aidoma celui ce duce o existenţă anodină.

Înconjurat de o ambianţă nefastă şi aflat într-o stare sufletească nepotrivită oricărei forme de încredere în existenţă, poetul repudiază şi iubirea pierdută. El **demitizează imaginea cuplului fericit** din lirica romantică, înfăţişându-i pe îndrăgostiţi ca pe nişte fiinţe izolate, bolnave şi predestinate eşecului afectiv. Cu rare excepţii, precum poemul *Decembre*, Bacovia n-a înfăţişat iubirea ca împlinire, ci în ipostaza de abandon. În poemul *Plumb*, el se imaginează veghind lângă sentimentul pierdut, aşa cum oamenii apropiaţi îşi priveghează ritualic morţii. Poezia dă senzaţia de tristeţe, de nesiguranţă şi chiar de panică, nuanţele sufleteşti fiind datorate unei conştiinţe acute a solitudinii umane împinse până la limita insuportabilului.

Sugestiile conţinutului de idei se bazează, la nivel semantic, pe selectarea riguroasă a termenilor, care numesc descompunerea şi pieirea. Lexicul ales concordă cu dezolarea ce apasă strivitor spiritul poetului: „dormeau", „sicrie", „flori" mortuare, „vestmânt" funerar, „cavou", „coroane", „întors", „mort", „frig", „atârnau". Elementele vegetale, sugerate prin cuvântul „flori", şi-au pierdut toate atributele uzuale (prospeţimea, culorile, parfumurile), devenind obiecte uscate, fără viaţă. Coroanele mortuare „scârţâiau" sinistru în bătaia vântului, în timp ce poetul — parcă mineralizat el însuşi — încremenise într-o aşteptare fără obiect şi speranţă. Se simte prizonierul unui univers devitalizat şi disperarea lui concordă în exterior cu şuieratul vântului. Ultima imagine este cea a unui înger al iubirii, cu aripile căzute, ce atârnă inerte, precum membrele înţepenite ale celui decedat. Imaginea serafică nu atinge cerul, ci pământul, îngerul de lut amestecându-se cu ţărâna. Paradoxal, autorul imaginează un **zbor în jos**, ca o prăbuşire psihică, marcând trecerea de la starea de spleen la disperare şi angoasă.

Critica a vorbit, în legătură cu atmosfera acestui poem, de „infernul bacovian", în care repetiţiile sumbre exasperează sufletul bolnav de nelinişte, presimţind

drept, totuşi, nu a profesat, fiind o natură introvertită şi taciturnă. A preferat modeste funcţii îndeplinite la diverse ministere şi instituţii, dedicându-se cu pasiune literaturii.

A debutat cu poezia intitulată ***Şi toate...***, în revist „Literatorul", condusă de Alexandru Macedonski.

Dacă debutul în revistă i-a fost ocrotit de Macedonski, un alt mare poet interbelic, Ion Pillat, i-a înlesnit publicarea, în 1916, a primului volum şi cel mai important din creaţia sa, intitulat ***Plumb***. Celelalte volume de versuri precum ***Scântei galbene*** (1926), ***Cu voi*** (1936), ***Comedii în fond*** (1937) şi ***Stanţe burgheze*** (1946) denotă un autor exigent cu sine, a cărui operă lirică nu impresionează prin cantitatea, ci prin **virtuozitatea** ei.

Simbolistica bacoviană este sugerată prin culori adecvate, capabile să releve trăirile sufleteşti ale autorului. Culorile devin mai sugestive decât cuvintele înseşi şi alcătuiesc chiar un limbaj aparte de comunicare. În acest sens, o mărturisire a poetului este revelatoare: „În poezie m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor sau audiţia colorată cum vrei s-o iei [...]. Pictorul întrebuinţează în meşteşugul său culorile: alb, roşu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligenţa, prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum, în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii. De aceea, ultimul volum poartă titlul *Scântei galbene*."

Psihologia culorilor a fost cunoscută din epoci străvechi, alchimiştii împrumutând metalelor şi gazelor rare anumite semnificaţii morale.

Scanned with OKEN Scanner

Preromanticul german Goethe a scris celebrul său ***Tratat despre culori***, în care vorbea despre nuanțe psihologice.

Pentru Bacovia, **simbolismul cromatic** este esențial, exprimând nuanțat subiectivitatea eului poetic. Simboliștii manifestau interes și pentru filozofia lui Henri Bergson, cel care refuza cunoașterea pe cale rațională și propunea **intuiția umană** drept modalitate de percepere a esenței fenomenelor.

nevroza apropiată. Însăși muzicalitatea versurilor generează impresia de stranietate, de apăsare și chiar reproduce tonalitatea înfundată a disoluției sufletești. Sonoritățile lugubre sunt obținute și la nivel fonetic, prin aglomerarea vocalelor închise (ă, â, o, u) și a consoanelor dure (b, p, m, n, s, ș, t, ț).

Exerciții de redactare și compoziții

- Pornind de la celebrul poem *Corespondențe* de Ch. Baudelaire (tradus în românește de poetul Al. Philippide), care anunță simbolismul, concepeți un eseu pe tema: „Corespondențele secrete între obiecte, stările sufletești și imaginile artistice potrivite pentru a ilustra arta sugestiei verbale."
- „De la pictura impresionistă și postimpresionistă la simbolismul literar și cromatic al sinesteziilor"; concepeți un eseu nestructurat pe tema sugerată, folosind — alături de noțiunile teoretice oferite de manual — albume de pictură specializate pe curente artistice.

Imaginea poetică

Aceasta reprezintă o formă particulară a imaginii artistice în general. După natura elementelor senzoriale ce o compun, ea a fost clasificată în: **vizuală, auditivă, tactilă, olfactivă, gustativă, chinestezică** și **sinestezică.**

Imaginea poetică, spre deosebire de cea psihică, are **caracter senzorial**, dar întemeiat pe valoarea noțională, deci generalizantă și abstractizantă a cuvântului. Ea constituie o „abatere" în interiorul limbajului uzual, selectând cuvintele și proiectându-le înțelesurile în combinații inedite și expresive. **Facultatea combinatorie** în interiorul limbajului (prin abatere de la norma lingvistică, selecție lexicală și reproiectare de semnificații) este fundamentul imaginii poetice. Aceasta capătă pregnanță și unicitate îndeosebi prin modul particular al poeților de a folosi figurile de stil.

Lacustră

De-atâtea nopți aud plouând,
Aud materia plângând...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scânduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

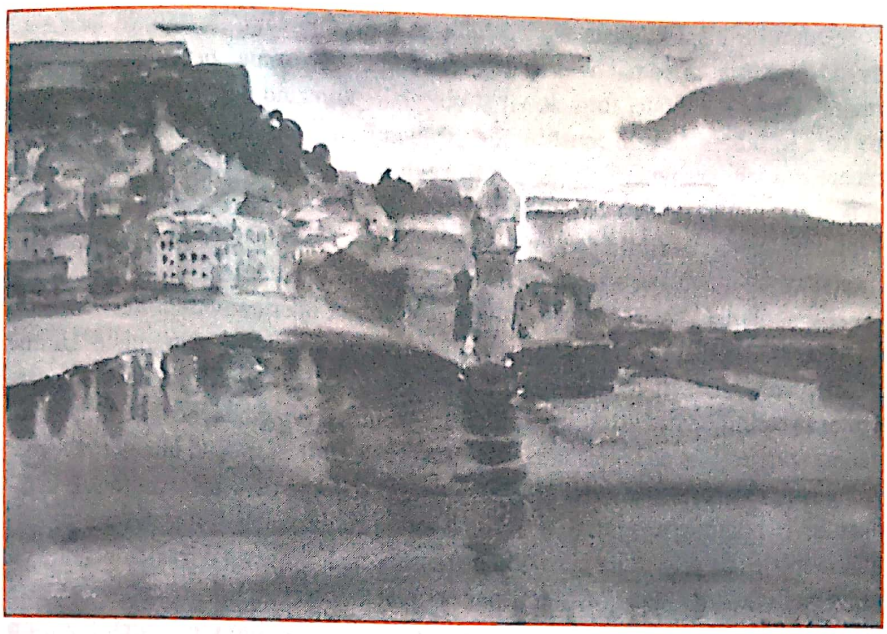
Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atâta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

De-atâtea nopți aud plouând,
Tot tresărind, tot așteptând...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.

Abordarea textului în clasă

- Evidențiați sursele stării de spleen și de nevroză în universul poetic bacovian.
- Identificați tehnica sugestiei și a corespondențelor în *Lacustră*.
- Analizați ritmul, rima și măsura versurilor, pentru a reliefa sursele muzicalității poemului bacovian.

Scanned with OKEN Scanner



Maria Constantin, *Marină*

Repere de interpretare

Cititorul recunoaşte acelaşi sentiment dezolant al însingurării depline într-o lume de care Bacovia se simţea despărţit printr-un „gol istoric." Poemul dezvoltă o succesiune de **motive simboliste**, prezentate gradualizat, precum: cel al nopţii, al ploii, al vidului social şi moral, al plânsului, al nevrozei şi al morţii. Sentimentul acut resimţit de poet este că atât lumea vie a naturii, cât şi civilizaţia umană se degradează sub imperiul apei.

Simbolismul acvatic este diferit interpretat de Bacovia în raport cu predecesorii ori contemporanii săi: în imaginaţia lui Alecsandri, râul este o formă naturală înfăţişată în ipostaze pictural–mitologice; pentru Eminescu, apa mării reprezintă infinitul şi haosul originar, din care a izbucnit scânteia vieţii şi unde ar fi dorit să se cufunde după moarte; pentru Macedonski, apa simbolizează fertilitatea lumii vegetale, care se opune aridităţii deşertului; în viziunea lui Bacovia, ea dizolvă formele vii, surpă construcţiile aparent solide („piloţii grei") şi generează o imagine apocaliptică, de potop ce anunţă sfârşitul lumii. Prima şi ultima strofă sunt aproape identice, cu excepţia celui de-al doilea vers din fiecare.

Poetul, chinuit de nelinişte, incapabil să-şi găsească odihna, veghează continuu, ascultând căderea ploii „de-atâtea nopţi". Epitetul inversat este exprimat morfologic printr-un adjectiv cantitativ cu valoare de superlativ absolut. Durata nocturnă se prelungeşte fără limită şi devine înfricoşătoare, pentru că tinde să se substituie zilelor. Cadrul nocturn pare să se eternizeze şi în el bezna este absolută. Nici un astru nu risipeşte întunericul, aşa cum se întâmplă cu lumina lunii în tablourile lirice eminesciene. Căderea apei nu se mai sfârşeşte şi inundă materia, făcând-o „să plângă" de disperare. Sentimentul dominant este angoasa, iar viziunea generală este aceea a destrămării universului.

Capitolul al V-lea

Caracteristicile simbolismului

1. Termenul de **simbol** provine din grecescul ***symbolon*** („semn de recunoaştere"), preluat de poeţii francezi (***symbole***) şi împrumutat cu acelaşi înţeles de către scriitorii români. El reprezintă un mod de constituire a imaginilor artistice prin atribuirea unor semnificaţii noi, inedite, obiectelor, fenomenelor şi fiinţelor. Pentru simboliştii, acest termen nu defineşte realitatea concretă, ci relaţia dintre imaginea artistică şi starea sufletească nenumită, ci doar sugerată. Imaginile poetice au o funcţie implicit, nu explicit simbolică.

2. **Sugestia** reprezintă tehnica predilectă a simboliştilor ce apropie poezia de magie şi descântec. Întemeietorul simbolismului francez, Charles Baudelaire, numea poezia drept „o specie de vrăjitorie evocatoare", iar Stéphane Mallarmé aprecia că: „A sugera obiectul, iată visul nostru!..."

3. **Corespondenţele** sunt raporturile intime dintre eul poetului (formând microuniversul spiritual) şi întreaga lume (reprezentând macrouniversul). Simboliştii credeau că între om şi Cosmos se stabilesc afinităţi secrete, analogii tăinuite, care trebuie relevate printr-o artă incantatorie. Termenul de „corespondenţe" a fost propus tot de Charles Baudelaire în poemul cu titlul omonim din volumul ***Florile răului***. Un alt simbolist, Arthur Rimbaud, a vorbit pentru prima oară despre corespondenţele dintre sunete şi culori, ce formează relaţiile sintestezice (ori sinesteziile).

4. **Muzica** sugerează starea de inefabil, de imponderabilitate sufletească. Toţi simboliştii sunt pasionaţi de pictură şi de muzică, preferinţele lor mergând spre impresionişti şi, uneori, către expresionişti.

Putem disocia între **muzicalitatea interioară** a versurilor bacoviene şi sonoritatea exterioară a liricii lui Ion Minulescu.

Scanned with OKEN Scanner

Idealul simbolist este acela de a găsi eufoniile verbale capabile să sugereze perfect trăirile omenești, cuvintele care să reproducă murmurul armoniilor naturale.

5. **Prozodia** a fost complet modificată de simboliști, căci datorită lor a fost introdusă tehnica **versului liber** sau a **versului alb**. Ei au preferat strofele asimetrice, alternarea ritmurilor distincte, cu scopul de a produce efecte sonore în recitare, apropiate tehnicii muzicale.

În 1880, Macedonski a publicat unul dintre primele poeme scrise în vers alb în Europa, intitulat ***Hinov***. Simboliștii au fost urmați de moderniști, de tradiționaliști și de liricii contemporani, în privința noului sistem prozodic creat, precum: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, poeți care au cultivat, în mod predilect, versul liber, versul eliberat de constrângeri prozodice.

Motive simboliste recurente în poezia bacoviană

1. **Motivul singurătății** este preluat din romantism. Dacă la Eminescu solitudinea era un sentiment intimist, elegiac, la Bacovia el devine sumbru, transformându-se în angoasa și spleen-ul alienant (care denumește **melancolia fără obiect,** însă persistentă).

2. **Motivul toamnei și al ploii** a avut drept model liric ***Sonetele...*** lui Eminescu. Dar toamna nu mai este un anotimp familiar, nici un prilej de intimitate și de plăcute aduceri-aminte, ci un cadru propice stărilor depresive, chiar maladive. Căderea perpetuă a ploii este asociată ideii sfârșitului de lume, diluviului apocaliptic. Peisajele imaginate de simboliști sunt pustii, dezolante, lugubre, provocând nevroze și, uneori, chiar delirul.

Gândurile înspăimântate ale poetului se îndreaptă către „locuințele lacustre", având impresia că pământul s-a dizolvat în apele oceanului planetar. Totul pare impregnat de umiditate, formele vii și obiectele putrezind deopotrivă. Chiar patul pe care se odihnește este construit din „scânduri ude", iar în spate are impresia că recepteză izbitura puternică a unui val. Veghea neliniștită se transformă în coșmar și poetul crede că orice posibilitate de salvare îi este interzisă.

Imaginea metaforică a podului „de la mal", pe care a uitat să-l tragă, semnifică incapacitatea omului de a se apăra de forțele dezlănțuite ale intemperiilor.

Dar simbolul poate fi extins și la nivelul stihiilor interioare, căci individul solitar se apără tot atât de greu de eșecuri, dezamăgiri și neliniști existențiale. Ultima strofă recurge la o enumerație gerunzială („plouând", „tresărind", „așteptând"), care plasează cadrul poetic în afara timpului și a spațiului. Imaginea locuințelor lacustre generează impresia de regresiune, de întoarcere pe firul istoriei, în lumea străveche. Adăposturile ridicate pe ape îi apărau — temporar — pe oamenii primitivi de cataclisme, iar podurile mențineau o fragilă legătură cu pământul. Tot astfel poetul singur, neînțeles de cei din jur și neiubit de semeni, mai păstrează o fragilă legătură cu universul cunoscut. Poate că termenul cel mai frecvent din lirica bacoviană este epitetul „singur", în măsură să generalizeze izolarea scriitorului, înfrățit într-un „gând" cu lumea ancestrală, și mai ales să reliefeze insatisfacția pe toate planurile existențiale, resimțită de el într-un **univers alienant.**

Gina Hagiu Popa, *Port*

Exerciții de redactare și compoziții

- Poezia — artă incantatorie comparabilă cu armonia muzicii; alcătuiți un eseu în care să demonstrați că muzicalitatea versurilor reprezintă o formă de a atinge idealul sonorității armonice visat de simboliști.
- Simbolul, în accepția romanticilor, înseamnă să materializezi, să convertești un fapt, o idee sau un sentiment într-o imagine sensibilă; pentru simboliști, din contră, el se cuvine numai să sugereze o stare inefabilă, nelămurită, nu s-o clarifice; disociați — într-o compunere eseistică — între cele două semnificații dihotomice ale noțiunii de „simbol".

Scanned with OKEN Scanner

Decembre

Te uită cum ninge decembre
Spre geamuri, iubito, privește —
Mai spune s-aducă jăratec
Și focul s-aud cum trosnește.

Și mână fotoliul spre sobă,
La horn să ascult vijelia,
Sau zilele mele — tot una —
Aș vrea să le-nvăț simfonia.

Mai spune s-aducă și ceaiul,
Și vino și tu mai aproape; —
Citește-mi ceva de la poluri,
Și ningă... zăpada ne-groape.

Ce cald e aicea la tine,
Și toate din casă mi-s sfinte; —
Te uită cum ninge decembre...
Nu râde... citește-nainte.

E ziuă și ce întuneric...
Mai spune s-aducă și lampa —
Te uită, zăpada-i cât gardul,
Și-a prins promoroacă și clampa.

Eu nu mă mai duc azi acasă...
Potop e-napoi și-nainte,
Te uită cum ninge decembre,
Nu râde... citește-nainte.

Abordarea textului în clasă

- Disociați între imaginile naturii și ale iubirii în concepția romantică, față de cea simbolistă; exemplificați cu versuri adecvate.
- Argumentați de ce poemul *Decembre* este o excepție în lirica bacoviană, fără să-și piardă atributele de creație simbolistă.

Repere de interpretare

În universul bacovian, unde amorul este „întors" cu fața către moarte, având aripile „de plumb" căzute greu înspre pământ (*Plumb*), sau unde poetul ascultă cum „geme" sentimentul lui „defunct" (*Amurg de toamnă*), ori amorul „carbonizat" abia mai „fumegă" (*Negru*), iar iubita „palidă", bolnavă, cu sânul „mai lăsat" (*Cuptor*) cântă „la clavir" marșuri funebre, poemul *Decembre* reprezintă o surprinzătoare excepție. Este textul liric al distanțelor comprimate între îndrăgostiți și unul demn să figureze într-o antologie ideală a poeziei universale dedicate sentimentului etern al iubirii. Poezia debutează cu metonimia lunii calendaristice care inaugurează iarna, al cărei nume este pronunțat regional, într-o formă mai familiară și mai apropiată de universul omenesc. *Decembre* îmbracă lumea în hlamida de nea și „ninge" întruna ca în *Pastelurile* hibernale ale lui V. Alecsandri.

Dar stihia albă nu e dezlănțuită, sau Bacovia nu-i percepe în mod dramatic efectele și nici nu-i generează obișnuita angoasă, pentru că se simte la adăpost, ocrotit de atmosfera intimă din odaia iubitei. Femeia este definită exclusiv prin acest

Toamna și iarna produc depresia, primăvara are culori prea stridente, iar strălucirea toridă a soarelui de vară descompune materia vie. Întreaga lume este văzută ca un vast „cimitir", configurând un univers al degradării generale.

3. **Motivul iubirii** este complet diferit de percepția romanticilor. Dragostea nu mai este proiectată ca idealitate, ca formă a perfecțiunii, ci este trăită ca un sentiment maladiv, anemic și condamnat fatalmente la eșec. O altă deosebire esențială față de concepția romanticilor se referă la faptul că niciodată iubirea nu este prezentată de Bacovia în concordanță cu o natură complice, ocrotitoare; dimpotrivă, elementele naturii agonizează precum trăirile omenești.

4. **Motivul acompaniamentului muzical:** instrumentele muzicale preferate de poet sunt: „clavirul", „fanfara" și „caterinca", ale căror sunete, melancolice și disperate, sau, din contră, stridente și iritante, se asociază declinului biologic și sentimental al ființei.

Epifóra
Figură de construcție

● Din gr. **epiphora: epi** — „la sfârșit", **phora** — „transportare".

Figură de stil care constă în repetarea unui cuvânt sau grup de cuvinte la sfârșitul unor unități prozodice ori sintactice (fiind inversul anaforei): „Orchestra începu cu o indignare grațioasă./ Salonul alb visa cu roze **albe**/ Un vals de voaluri **albe**..."
(G. Bacovia)

Dicționar

Diluviu — potopul biblic, prăpăd, noian de ape.

Stranietate — ciudățenie, bizarerie, extravaganță.

Scanned with OKEN Scanner

Sinestezia
Figură de semnificație

● Din gr. **syn** — „împreună", **aisthesis** — „senzație".

Ansamblu de tropi, sinestezia este o varietate metaforică constând într-un complex de senzații transpuse literar prin îmbinarea imaginilor vizuale, auditive, olfactive, tactile și gustative. În lirica simbolistă, ea este un proces fundamental prin care se realizează **o percepție** nu fragmentată, ci **integrală** a lumii înconjurătoare, poeții reușind astfel să transceadă aparențele realului spre a intui esențele ascunse dincolo de ele. Termenul este introdus programatic în literatură de către Ch. Baudelaire, prin sonetul ***Corespondențe***, din 1857. O formă de sinestezie este **audiția colorată**, cultivată de A. Rimbaud în sonetul intitulat ***Vocale*** (în care fiecărui sunet vocalic îi este asociată o culoare).

Exemple:

„De ce-ți sunt ochii verzi?/ Culoarea wagnerienelor motive?..." (I. Minulescu);

„Primăvară... O pictură parfumată cu vibrări de violet!" (G. Bacovia)

O neobișnuită **„audiție" olfactivă**, în care transferul se produce dinspre acustic către senzația olfactivă, realizează Tudor Arghezi în ***Morgenstimmung***, definind iubirea ca o invazie înmiresmat–sonoră a sufletului: „Cântecul tău a umplut clădirea toată,/ Sertarele, cutiile, covoarele,/ Ca o **lavandă sonoră**..." (s.n.)

Paralelismul
Figură de construcție

● Din fr. **parallèlisme** — **parallèle**, gr. **parallelos**: **para** — „alături" și **allelon** — „unul și celălalt".

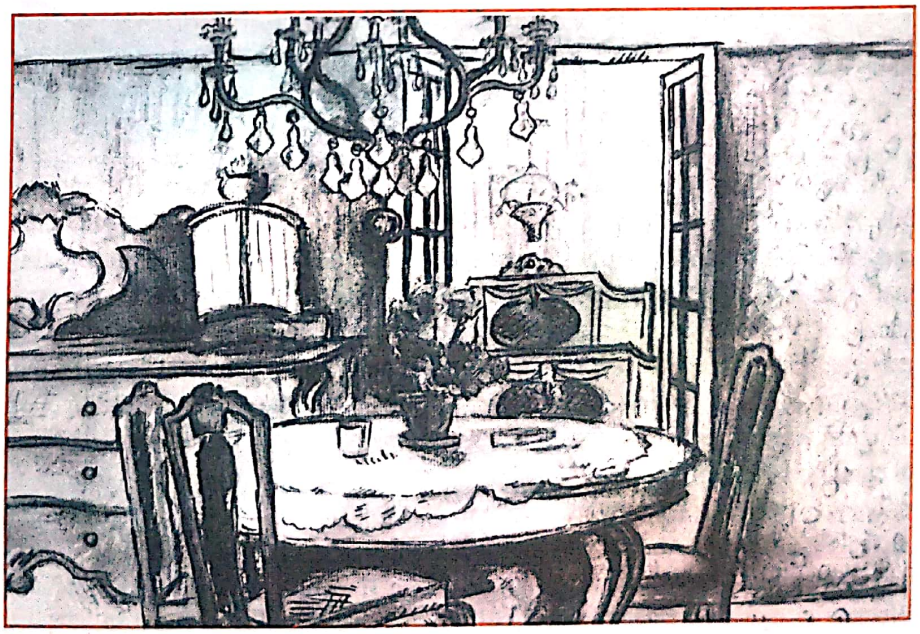
Este un procedeu compozițional prin care sunt alăturate două aspecte din realitate, două idei ori sentimente, cu efect de intensificare, constând din

apelativ deloc stereotip, derivat de la verbul esențial în viața sufletească a omului. Bărbatul este cel care îndeamnă și are toată inițiativa condensată în energia unui sentiment împărtășit, femeia este cea care îndeplinește cu discretă fervoare dorințele omului iubit.

Astfel, se desfășoară un ritual erotic, în care protagoniștii se apropie din ce în ce mai mult unul de altul, până la îngemănarea sufletelor, înconjurați de luminile și umbrele odăii, ca și de nimbul imaculat al zăpezii care cade neîncetat. El o îndeamnă să privească pe fereastră la simfonia în tonuri de alb și îi cere, ca într-o poveste, să aducă mai mult „jăratic" care să întețească focul din vatră și pe cel din inima îndrăgostitului. O roagă să-i apropie „fotoliul" de sobă, ca să asculte lângă horn „vijelia" de-afară, ce-l copleșește o clipă și pe care o compară cu trecerea rapidă, aproape insesizabilă a zilelor vieții lui.

Numai într-un asemenea ceas fast, de grație a existenței sale — altminteri cenușie și anostă — poetul are curajul „să învețe" atât simfonia glasurilor din afară, cât și melosul discret al propriei vieți. Este momentul prielnic să fie adus și „ceaiul", licoarea fierbinte și exotică, în stare să-i încălzească trupul și spiritul furat de un gând amar asupra rostului său pe lume, sugerat de viscolul exterior. Cu ceașca aburindă în mâini, femeia dragă este chemată să vină „mai aproape" de el, să-i citească o carte inspirată de ambianța hibernală („ceva de la poluri") și de albul mesager poposit în sufletul lui — încrezător pentru întâia oară — în miracolul posibil al iubirii.

Forma de conjunctiv fără marcă („ninga"), procedeu morfologic preluat de la Eminescu, eternizează efectele ninsorii abundente, ca și pe cele benefice ale unui sentiment fără sfârșit. Așa se explică și sugestivul titlu dat de un alt poet, Ion Caraion, exegezei sale despre universul bacovian — *Sfârșitul continuu*, înțeles ca o agonie perpetuă a unui spirit chinuit, pentru care dragostea a fost atât de rar o formă



Vasile Popescu, *Interior*

Scanned with OKEN Scanner

de împlinire și de împăcare cu sine. Zăpada poate să-i și „îngroape" sub faldurile mantiei sale, căci, de vreme ce sunt împreună, nimic nu-i mai poate despărți. Odaia iradiază căldura focului, augmentată de cea a perechii îndrăgostite, și toate obiectele din jur îi sunt „sfinte" și îi vorbesc într-un limbaj familiar bărbatului, pentru că-i aparțin ei și sunt impregnate de personalitatea feminină, care este totul pentru el. Un alt poet și critic sensibil, Perpessicius, prețuiește (în *Mențiuni critice*) discreția lui Bacovia atât în suferință, cât și în bucurie: lamentației, ca și scurtei fericiri, poetul îi pune un ton de surdină, căci așa cum misterul păgân nu trebuia numit, ci revelat printr-un mit, iubirea nu se declară tocmai pentru ca vraja ei inefabilă să nu se risipească. Versul laitmotiv al poemului — acel îndemn patetic adresat femeii îndrăgite de a citi înainte — dezvăluie atmosfera de reculegere din spațiul iubirii, sentiment înălțat de G. Bacovia la rangul de întâmplare unică prin sacralitatea ei.

Există **o muzicalitate exterioară**, când, pe mari întinderi acoperite de nea, văzduhul pare să vibreze într-o melodie a neclintirii tulburătoare: imediat se creează și **o armonie a intimității de spirit**, degajate de perfecta concordanță între dorințele formulate ori numai intuite și răspunsurile prompte, venite din unitatea într-un gând a perechii fericite.

Este pentru prima dată când din lumea bacoviană cenușiul obsedant a dispărut, făcând loc culorilor luminoase — albul, roșul — simbolizând **triumful iubirii** și, implicit, al vieții. Fiecare artist, dar mai ales un poet simbolist își creează paleta lui interioară de culori, după semnificația stărilor de spirit cărora le sunt asociate. Roșul, de obicei nuanța sângelui scurs, a violenței, a nevrozei datorate unei excitații vizuale extreme, devine, în acest poem, **culoarea combustiei interioare**: roșii sunt „jăraticul", „soba" încinsă, „focul", lumina incandescentă a „lămpii", dar ele nu sugerează cromaticul, ci arderea sufletească a cuplului, în dezacord cu gerul de-afară, pe care este în stare să-l îmblânzească, anulându-i efectele dezagreabile pentru ființe. George Bacovia a descoperit **profunzimea simplității** în felul cum rostește eterna poveste a iubirii, mereu aceeași când se încheie, niciodată identică pentru cei care trăiesc clipa ei unică din plin.

Exerciții de redactare și compoziții

- Alcătuiți o compoziție liberă în care să justificați absența din universul tematic simbolist a poeziei naturii în sine (a liricii descriptive), a poeziei de idei (conceptuale), a poeziei sociale etc. (categorii lirice întâlnite în operele scriitorilor studiați anterior).
- Stéphane Mallarmé, teoretician și poet simbolist, declară: „A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ți-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul; să sugerezi obiectul, iată visul nostru!"; construiți un eseu în care să sintetizați trăsăturile majore ale artei literare simboliste, în general, și ale celei bacoviene, în special.

▶▶▶ reluarea mai multor cuvinte în aceeași ordine sau din construcția simetrică a două sau mai multe propoziții, fraze, versuri ori strofe. Este caracteristic lirismului oriental antic și versetului biblic și are diverse forme de **paralelism sinonimic** (membrii frazei reiau o idee identică cu termeni din aceeași sferă semantică), **antitetic** (imagini contrastante) și **sintetic** (dispunerea ideilor în ritm simetric). În poezia populară, procedeul poate fi **sinonimic**, **antonimic** sau **enumerativ** (în balada ***Monastirea Argeșului***). El a fost preluat și de poeții vechi (Dosoftei folosește în ***Psalmi*** repetiții ritmate), și de romantici (de pildă, Alecu Russo în ***Cântarea României***, Gr. Alexandrescu în ***Umbra lui Mircea. La Cozia***: „Râul înapoi se trage... Munții vârful își clătesc [...] Mircea! Îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează"). M. Eminescu a fixat în paralelism sintactic cele trei strofe ale poeziei ***Și dacă***. Mai ales simboliștii recurg frecvent la paralelismul simbolic între universul natural și cel omenesc: Al. Macedonski (în ***Poema rondelurilor***), G. Bacovia, D. Anghel ș.a.

Bibliografie

- Ion Caraion, ***Bacovia — Sfârșitul continuu***, Editura Cartea Românească, București, 1977.
- Daniel Dimitriu, ***Bacovia***, Editura Junimea, Iași, 1981.
- Dinu Flămând, ***Introducere în opera lui George Bacovia***, Editura Minerva, București, 1979.
- Mihail Petroveanu, ***George Bacovia***, Editura Cartea Românească, București, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

Epoci și ideologii literare

Modernismul

Deviată de la fundamentul ei estetic, pe care-l stabilise în veacul trecut Maiorescu, critica a devenit la începutul secolului naționalistă sau socială. [...] Ceea ce domină însă literatura acestei epoci este vechea idee a mișcării de la 1840, continuată teoretic prin Maiorescu și împinsă în concluziile sale ultime de sămănătorism și de poporanism, a unei literaturi române care trebuie să țină viu contactul cu spiritul popular, adică să se inspire din literatura poporană: necesară în timpul lui Kogălniceanu, posibilă pe timpul lui Maiorescu, această idee este însă în contradicție totală cu termenul actual de evoluție a literaturii noastre și reprezintă o forță reacționară evidentă în ambele mișcări. Confundat cu etnicul, esteticul este privit prin calitatea sa de exponent al sufletului național și, cum sufletul național se consideră a fi mai bine păstrat în popor, esteticul este expresia prin excelență a acestui suflet popular.

În realitate, esteticul este o valoare autonomă realizată prin limbă și fond sufletesc într-un material etnic. [...] În epoca de dezvoltare în care ne aflăm, oricât de puțin numeros ar fi, tipul estetic a ajuns o specie capabilă de a percepe valorile estetice în sine.

E. Lovinescu, „Evoluția ideologiei literare",
în ***Istoria literaturii române contemporane***, I, 1926

Sburătorul și-a precizat de la început scopul de a activa numai în domeniul esteticului pur, cum era și firesc, și al stimulării noilor energii literare. [...] În afară de Convorbiri literare *și* Sămănătorul, *în prima fază a existenței lor, nici o revistă n-a trezit atâtea energii noi, așa că o bună parte a literaturii, mai ales modernistă, de după război, este creațiunea exclusivă a* Sburătorului." *[...] „*Modernismul" *lui E. Lovinescu și al* Sburătorului *a fost însă un modernism teoretic, bazat pe o lege de psihologie socială — prin care criticul arăta bunăvoință principială față de toate fenomenele de diferențiere literară. El n-a pornit însă dintr-o necesitate temperamentală de revoluție, înfrânat fiind și de o cultură clasică și de inhibiția firească oricărui critic. Adevăratele revoluții nu le fac decât artiștii. Iată pentru ce modernismul de avangardă și experimental a fost susținut faptic de reviste mult mai înaintate, cum e* Contimporanul *(1923) poetului I. Vinea (...), precum și alte reviste mai sporadice, ca* Integralul, 75 H.P., Punct, Unu *etc. — consecințe fatale ale sincronismului mișcării literaturii universale, ce au experimentat și la noi dadaismul, expresionismul, integralismul, suprarealismul, — adică formele extreme ale modernismului apusean. [...] Întrucât titlul de „modernist" pare exclusiv și chiar „partizan", înscriem evoluția criticei de după război sub semnul „sincronismului", nu în sensul unui avangardism programatic sau al unei formule de școală, ci al armonizării teoretice cu spiritul timpului și al atitudinii înțelegătoare față de curentele noi de artă. Controversa dintre T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea, de la sfârșitul veacului trecut, dintre critica estetică și critica socială, și continuată apoi de N. Iorga și G. Ibrăileanu, de o parte, și M. Dragomirescu, O. Densusianu și E. Lovinescu, de alta, adică între autonomia esteticului și confuzia lui în etic și etnic — o putem privi azi, în conștiința criticei, dacă nu și a publicului și a presei neliterare, ca definitiv încheiată. Biruința conceptului estetic, fără alterări de elemente străine, oricât de interesante ar fi din alte puncte de vedere, este un bun incontestabil al generației actuale.*

E. Lovinescu,
Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937

Scanned with OKEN Scanner

Abandonarea convenţiilor, încălcarea regulilor

Modernismul include, în sens larg, toate acele mişcări artistice, fundamentate sau nu ideologic, care exprimă o **ruptură de tradiţie**, negând, în forme uneori extreme, epoca ori curentul care le-au precedat. Atitudinea modernistă este deci prin definiţie anticlasică şi antiacademică, anticonservatoare şi împotriva tradiţiei. Toate curentele postromantice de avangardă literară (simbolismul, futurismul, expresionismul, dadaismul, suprarealismul) sunt implicit şi explicit moderniste, contestând vechile valori şi repere culturale şi, nu de puţine ori, chiar ideea de artă şi de literatură. Modernismul subsumează totalitatea manifestărilor de „independenţă absolută" a modernităţii, de abandonare ostentativă a convenţiilor şi de încălcare programatică a regulilor.

În critica literară românească, cel care a teoretizat modernismul, punându-l la baza unui **sistem**, gândind şi creând în spiritul lui a fost E. Lovinescu, care a contribuit decisiv, prin cenaclul şi revista „Sburătorul", la intrarea literaturii noastre într-o nouă fază de evoluţie: „o bună parte a literaturii, mai ales moderniste, de după război, este creaţiunea exclusivă a *Sburătorului*", va scrie el în 1937, făcând, în acelaşi timp, o disociere importantă. Astfel, **modernismul lovinescian** este unul „teoretic", iar nu revoluţionar, şi constă într-o „bunăvoinţă principială faţă de toate fenomenele de diferenţiere literară", în timp ce **modernismul avangardist şi experimental** se sincronizează perfect cu „formele extreme ale modernismului apusean". E. Lovinescu a construit o teorie a **sincronismului**, conform căreia cultura şi civilizaţia se dezvoltă prin împrumut şi imitaţie, după un model mai evoluat. Există un spirit comun al veacului (**saeculum**) care determină, în ansamblu, aceeaşi configuraţie a culturilor. Teoria maioresciană a formelor fără fond, prin care era condamnat importul de forme culturale străine, este contrazisă de Lovinescu prin ideea formelor care îşi creează, treptat, fondul; de la **simulare** la **stimulare**, împrumutarea unor forme din alte culturi poate fi, în timp, benefică. El se îndepărtează, aşadar, de linia **organicismului** pe care merseseră Kogălniceanu, Maiorescu şi Eminescu, întâlnindu-se, însă, doctrinar cu mentorul „Junimii" în punctul esenţial al **autonomiei esteticului**. Esteticul, acea „valoare autonomă realizată prin limbă şi fond sufletesc într-un material etnic", trebuie disociat de alte valori (eticul şi etnicul), într-o epocă în care acestea se confundă din nou. „Biruinţa conceptului estetic, fără alterări de elemente străine" (de care sunt responsabile atitudinea şi concepţia sămănătoriste, critica „naţionalistă sau socială" de la începutul secolului) îi datorează foarte mult lui E. Lovinescu, şi ea este legată, în mod evident, şi de modernismul teoretic, cuprinzător şi neextremist pe care marele critic şi l-a asumat.

Doctrina estetică

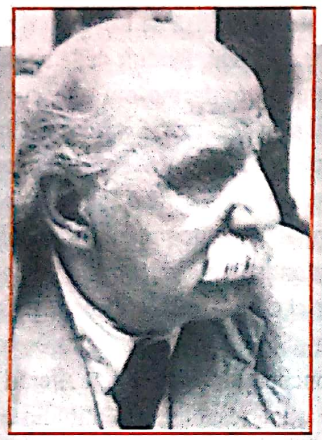
● Din fr. **doctrine**, lat. **doctrina**; din fr. **esthétique**, it. **estetica**.

Doctrina reprezintă un sistem filozofic, religios, estetic, politic, care reuneşte totalitatea principiilor, a tezelor fundamentale care statuează un întreg domeniu de activitate spirituală. Spre deosebire de manifestul literar, care particularizează un anumit fenomen artistic într-un context istoric bine precizat, doctrina estetică (gr. **aistethikos** – „referitor la percepţia senzorială") are un **caracter de generalitate**, definindu-se drept ştiinţa care analizează legile şi categoriile artei ca formă de cunoaştere sensibilă a realităţii şi de producere a **frumosului artistic** (categorie fundamentală a esteticii). Constituită ca ştiinţă în secolul al XVIII-lea (creatorul termenului fiind filozoful german A. Baumgarten), doctrina estetică cercetează: originea şi esenţa artei, raporturile dintre realitate şi formele cunoaşterii artistice, dezvoltarea istorică a artelor (de la sincretism la diferenţierea lor), raportul dintre conţinut şi formă în artă, genurile şi speciile artistice, problema judecăţii estetice, a formării gustului şi a idealurilor estetice, rolul artei în formarea conştiinţei individuale şi a societăţilor, mijloacele de realizare şi ţelurile educaţiei estetice. **Marii critici români** s-au dovedit, în general, şi **valoroşi esteticieni**, de la T. Maiorescu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu, G. Călinescu (*Principii de estetică*), M. Ralea până la T. Vianu (cu opera sa fundamentală, *Estetica*, în două volume), Liviu Rusu şi alţii.

Scanned with OKEN Scanner

„Că vinovat e tot făcutul
Și sfânt, doar nunta, începutul”

Ion Barbu



Coordonate ale vieții și operei

Ion Barbu este pseudonimul literar al matematicianului Dan Barbilian, care s-a născut la 19 martie 1895, la Câmpulung-Muscel, ca fiu al judecătorului de pace din Rucăr, Constantin Barbilian, și al Smarandei. Și-a făcut studiile primare în orașul natal și în localități din apropiere, iar pe cele liceale le-a urmat la Pitești, Câmpulung și București. Încă din anii școlarității, înclinația lui Ion Barbu se îndreaptă spre matematică, determinându-l să urmeze cursurile secției de matematică a Facultății de Științe din București. După ce și-a luat licența în domeniul matematicilor, el a întreprins o călătorie de studii în Germania, iar la întoarcerea în țară a devenit profesor de matematică, întâi la Giurgiu, apoi la liceele „Spiru Haret” și „Dimitrie Cantemir” din București. Și-a luat apoi titlul de

▶▶▶

Din ceas, dedus...

Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor *invers* le pierzi
Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.

Abordarea textului în clasă

- Citiți și interpretați poezia *Timbru*, a doua artă poetică barbiană, corelându-i înțelesurile cu cele decelate în poemul *Din ceas, dedus...*
- Citiți și comentați câte două poezii din celelalte două faze de creație din activitatea literară a scriitorului (parnasiană și baladesc–orientală), care au precedat etapa ermetismului.
- Pe baza informațiilor oferite de manual (și a unui dicționar de curente sau de termeni literari), structurați caracteristicile ermetismului și recunoașteți-le în poezia programatică a lui Ion Barbu.

Repere de interpretare

Dintre toate influențele exercitate asupra liricii barbiene (parnasiană, baladescă, ermetică), G. Călinescu o stabilește drept pregnantă pe ultima, cea care îl și apropie mai bine pe autor de rigoarea și de lapidaritatea matematică: „Poetul s-a ridicat la un ermetism veritabil, bizuit pe simboluri, într-o lirică de mare tensiune”. Frecventând cenaclul „Sburătorul” și publicându-și multe poeme în paginile revistei aferente, Ion Barbu a fost integrat și de E. Lovinescu în capitolul „Poezia cu tendință spre ermetism”.

Scanned with OKEN Scanner

Criticul interbelic definea ermetismul ca pe „o tendință de refulare a lirismului, fie prin abstracția fondului, fie prin simple mijloace de expresie reținută, discretă sau, de-a dreptul și voluntar, torturată, eliptică, cu asociații de idei strict personale, ce transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucișate". Interferența poeziei cu matematica a fost explicată de poetul însuși, încă din 1929: „Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia [...]. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență. Pentru mine, poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei".

Chiar în epocă, poezia lui Barbu a fost acuzată de obscuritate în exprimare și de încifrare a simbolurilor. Tudor Vianu, citându-i pe Valéry și pe Mallarmé, atrăgea atenția că nu trebuie confundate facilitatea lecturii cu valoarea textului propus, nici în sens opus, identificată dificultatea lecturii cu nonvaloarea lui, chiar cu acuzarea acestuia de obscuritate. Tudor Vianu sublinia faptul că „nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puține cuvinte. Concizia este virtutea capitală a stilului său și ar fi o gravă eroare să luăm drept lipsă ceea ce este numai lipsa prisosului". Dificultatea înțelegerii poeziei barbiene este și de natură filologică, căci el folosește un lexic aparte și o sintaxă originală: predomină terminologiile științifice, îndeosebi din geometrie, neologismele au funcții de epitete, căpătând semnificații mai greu accesibile; sintaxa poetului recurge la elipse, dislocări, inversiuni topice, anacoluturi, obligându-l pe lector să reconstituie coerența clasică a discursului liric. Așadar, efortul de a înțelege poezia lui Barbu se explică prin cultura științifică a autorului ei și prin „extrema condensare" a stilului său (Tudor Vianu).

Intuiția matematică a lui Barbu cuprinde **o lume de esențe ideale**, ce refuză să fie identificate în obiecte concrete. „Jocul secund" semnifică o asemenea combinație în câmpul fanteziei eliberate de tendințele unei gândiri practice și desfășurate în zona simbolurilor ideale. Poezia devine **negația priorității concretului în lume**, sublimarea materialității în spirit, printr-un joc desfășurat în plan imaginativ, nu în contingent, formând, așadar, „un joc secund". Ca și în *Timbru* — cealaltă artă poetică barbiană — definirea actului creator în genere și a celui poetic, în special, este făcută tot din perspectiva „jocului" minții și a afectivității lirice. Dacă trăirile firești pot fi exprimate prin instrumente obișnuite („cimpoi", „fluier"), actul pur al oglindirii de sine nu se poate revela prin mijloace comune, aflate la îndemâna înțelegerii tuturor.

Tudor Vianu, în studiul dedicat poetului, identifică următoarele **teme specifice** etapei ermetice din creația barbiană: **mitul oglinzii** (*Joc secund*), **spiritualismul** (*Ritmuri pentru nunțile necesare* — adică trecerea sufletului prin trei etape cosmice, până la atingerea desăvârșirii spirituale, traversând cercul Geeii, al Venerei și al lui Mercur), **treptele viziunii** (*Timbru* — poezia ca viață în spirit) și poezia ca **joc de limbaj** (ciclul *Uvedenrode*).

Criticul Șerban Cioculescu definește *Jocul secund* drept „reflectarea ideală și spiritualizată a cosmosului în conștiință". Așa cum imaginile sunt reflectate într-o oglindă sau pe suprafața apei, lumea se răsfrânge, după propriile ei legi, în conștiința umană. Imaginile reproduse de artist nu sunt copiate exact din lumea exterioară, ci transformate prin spiritualizarea lor. „Jocul secund" ar putea fi expresia metaforică a artei care se inspiră și se desprinde, totodată, din și de realitatea ideală pe care artiștii o contemplă. Poeții au capacitatea intuitivă de a trece dincolo de aparențe, pentru a

▶▶▶

doctor în științele matematice, și a devenit profesor universitar la facultatea de profil din București. Pasiunea pentru matematică l-a făcut să ia parte la congresele de specialitate ținute între 1934 și 1938 la Praga, Oslo și Baden-Baden. A ținut conferințe în cadrul Societății de Matematică din Göttingen și din Viena.

În 1935, a fost numit președintele secției de matematică a Societății Române de Științe. După propria-i mărturisire, a devenit poet dintr-o glumă și din ambiția de a-i demonstra vechiului său coleg de studii din Germania și, totodată, prieten, Tudor Vianu, că este capabil să facă și literatură. A debutat în 1918, cu poezia ***Ființa***, în revista „Literatorul" a poetului Alexandru Macedonski, unde a semnat prima oară cu pseudonimul Ion Barbu.

Adevăratele sale începuturi literare au fost legate de contactul cu cenaclul „Sburătorul" și cu mentorul său literar. Din 1919, E. Lovinescu l-a prezentat elogios în paginile revistei, publicându-i o serie de poezii de care autorul lor se va dezice mai târziu. A colaborat la reviste literare prestigioase, precum „Contemporanul", „Viața românească", „Viața literară", „Ideea europeană", în care a semnat versuri, articole teoretice și interviuri. În 1921, a publicat placheta de versuri ***După melci***, iar în 1930 i-a apărut volumul ***Joc secund***. După această dată, Ion Barbu a părăsit spațiul literaturii, la care a mai revenit ocazional, consacrându-se profesiunii sale. A fost considerat un matematician de reputație europeană, impunând, în geometrie, termenul de „spațiile Barbilian". A murit la 11 august 1961, în București. Postum, au fost publicate volumele ***Ochian*** (1966) și ***Pagini de proză*** (1968).

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

Etapele creației barbiene

Atât în versurile publicate separat, cât și în cele două volume apărute între 1921 și 1930 se pot distinge trei etape ale evoluției lirice a scriitorului. Prima clasificare i-a aparținut chiar acestuia și a fost făcută în 1927, într-un interviu acordat publicistului Felix Aderca. Poetul își disocia creația chiar în patru momente, după curentul literar care l-a influențat preponderent în fiecare dintre ele: parnasian, antonpannesc, expresionist și șaradist (termen derivat de la scrisul încifrat al șaradei). În 1935, apărea primul studiu consacrat autorului, datorat lui Tudor Vianu și intitulat ***Ion Barbu***. Criticul literar a redus etapele liricii barbiene la trei și împărțirea stabilită de el a devenit de atunci clasică.

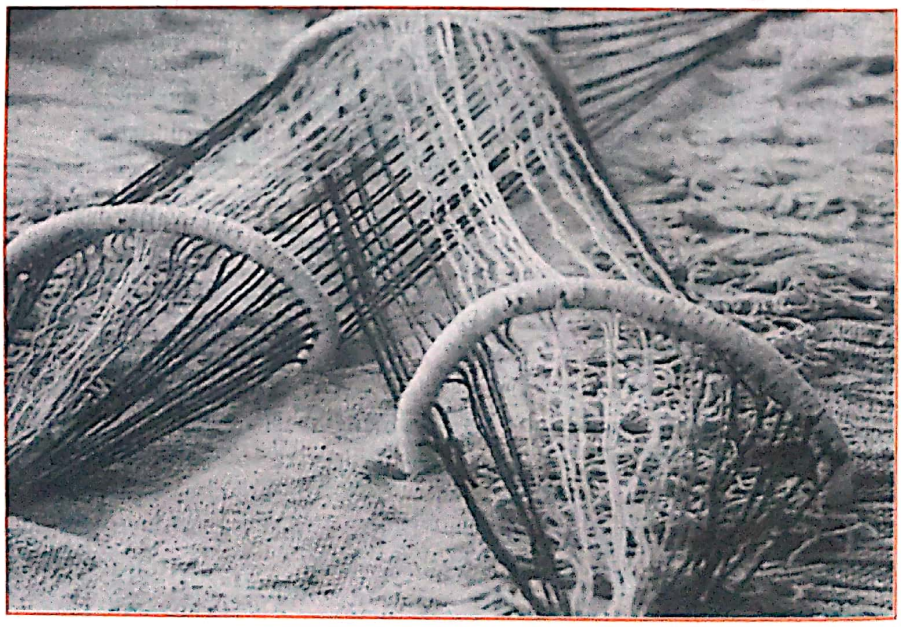
1. **Etapa parnasiană** cuprinde versurile publicate timp de doi ani, între 1919 și 1921, în revista „Sburătorul": ***Lava***, ***Munții***, ***Copacul***, ***Banchizele***, ***Panteism***, ***Umanizare***, ***Pytagora***, ***Pentru Marile Eleusinii*** etc. Ion Barbu evită programatic exprimarea directă a sentimentelor și a gândurilor sale, transferându-le elementelor naturii, precum în poemele: ***Copacul***, ***Munții***, ***Pământul***, în încercarea de a obiectiva simbolurile folosite. Majoritatea poemelor sunt concise și au forma fixă a **sonetelor**, propunând un univers tematic al peisajelor mineralizate, al florei care germinează, al zeităților mitologice sau al conflictului dramatic care caracterizează ființa umană. Aceasta oscilează permanent între aspirația spre intelectualism și senzualitatea frustă, trăind dilema dintre contemplația **apolinică** și frenezia **dionisiacă**.

desprinde sensurile încifrate ale lumii. Din „jocul" multiform al fenomenelor, poetii reconstituie esența lucrurilor, în această privință Barbu înrudindu-se cu Lucian Blaga, care, în arta sa poetică, susține că nici o formă de cunoaștere, inclusiv cea artistică, nu trebuie să distrugă „corola de minuni a lumii".

Integrând poemul studiat în tematica „mitului oglinzii", T. Vianu reliefează tocmai faptul că *Jocul secund* barbian iese din lumea experienței și pătrunde în suprastructura ideală. Poetul însuși definește spațiul poetic drept „o lume purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul, este o pură direcție, un semn al minții".

Așadar, în viziunea barbiană, arta este un proces exclusiv intelectual, conceput precum în lirica ermetică a lui Paul Valéry și a lui Stéphane Mallarmé. „Jocul secund" al artei este „mai pur", nu în sensul moral al cuvântului, ci **în sens intelectual**, deoarece poezia este înțeleasă ca o formă de a trăi „sub semnul minții". Este adevărat că arta se inspiră din realitatea ce formează jocul prim al existenței, pe care omul îl interpretează nemijlocit ori prin intermediul creației artistice. Însăși perspectiva artistului asupra creației este subiectivă, modificând înțelesul primar al cuvântului și, astfel, accesul lectorului la opera literară reprezintă **o subiectivitate de gradul al doilea**. Operele de artă ajung să formeze un univers mental deosebit de realitatea concretă, suficient sieși, care generează efectul cunoașterii și al emoției estetice. În puritatea esențialității ei, ideea poetică se răsfrânge în imaginea lirică, precum se reflectă omul în oglinda lumii. „Jocul secund" este cel desfășurat pe un plan izolat de viață, identificându-se cu lumea sublimată în idee, cu omul reflectat în oglindă sau în limpezimea apei, **cu imaginea unei alte imagini**. Platon însuși considera arta o copie a lucrurilor reale, dar pe ele înseși le numea niște **cópii ale ideilor eterne**, creând o răsfrângere la puterea a doua a realității. *Jocul secund* și toate poeziile volumului din 1930 sunt o încercare de evadare din contingent în spațiul ideilor, al absolutului intelectual.

Elena Muntean-Stoinescu, *Interferențe*



Scanned with OKEN Scanner

Substantivul cu care debutează poezia *Din ceas, dedus...* sugerează ideea de timp, dar unul neclintit, fără curgere parcă. Timpul barbian nu este nici cel eterogen şi discontinuu, descris de Henri Bergson, nici cel omogen cronologic, conceput de Immanuel Kant, care — după aprecierea lui Alexandru Paleologu — este „mediul în care se construieşte intuiţia internă prin juxtapunerea stărilor de conştiinţă, în care se înseriază clipele pe care Bergson le-a denunţat ca «timp spaţializat», măsurat în mod mecanic şi practic", ci este „dedus", adică **sustras** oricărei temporalităţi curente. Aşa cum îl concepe Barbu, „ceasul" creator devine însăşi **negarea timpului**.

Poetul recurge la două simboluri astrale antonimice, şi anume „zenitul" şi „nadirul". Dacă primul termen metaforic defineşte **spaţiul real**, echivalent cu punctul de maximă strălucire solară, cel de-al doilea defineşte **universul artistic**, reflectat în lumina tainică a asfinţitului. Tudor Vianu remarcă faptul că „dacă lumea experienţei se înalţă în piramidă până la «zenit», răsfrângerea acesteia alcătuieşte «nadirul» ei". Dacă în spaţiul real elementele nesemnificative sunt dispersate, prima calitate a artistului este aceea de a „însuma" şi ordona coerenţa lor interioară, adică „harfele resfirate".

Epitetul metaforic, exprimat gramatical printr-un adjectiv participial poate căpăta şi un alt înţeles, dacă termenul scris cursiv — *invers* — de pe lângă substantivul „zbor" este disociat în elementele sale componente: prepoziţia simplă „în" şi substativul „vers". Aşadar, arta poate fi considerată un „zbor", dar nu spre înălţimile cereşti, vizibile oricui, ci întors spre profunzimea elementelor lumii, un zbor coborât către esenţele nevăzute ale lucrurilor. Efortul creator nu este simplu, căci el „istoveşte" cântecul care răsună în personalitatea omului de artă. Orice creaţie îşi are riscurile şi jertfele ei de sine, pentru că înţelesurile aflate pot fi nu numai **revelate**, dar şi **pierdute**: [...] „Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate ce-n zbor *invers* le pierzi/ Şi cântec istoveşte..."

Ion Barbu asociază struna poetică, rămasă ascunsă înţelegerii umane obişnuite, imaginii „meduzelor". Prin transparenţa lor, vietăţile marine înlesnesc privirea către adâncurile apelor, însă, totodată, ele şi schimbă culoarea mării, formând — la suprafaţa ei — adevărate „clopote verzi". Transparenţa aparentă a meduzelor păstrează şi modifică, concomitent, limpezimea mării, aşa cum orice creaţie metamorfozează realitatea: cititorul recunoaşte elementul real la care poetul se referă, dar, în acelaşi timp, el participă la actul estetic imaginar, care reflectă realitatea în forma specifică sensibilităţii aperceptive a fiecărui artist.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Realizaţi un eseu structurat pe cele patru teme specifice creaţiei barbiene, enumerate de Tudor Vianu în studiul menţionat: mitul oglinzii, spiritualismul, treptele viziunii şi poezia, ca joc de limbaj; ilustraţi cu textele lirice indicate şi cu altele alese de voi.
- „«Jocul secund» al artei — o lume de esenţe ideale"; concepeţi un eseu în care să dezvoltaţi tema propusă, reliefând faptul că arta — în viziunea lui Ion Barbu — este un proces şi un produs exclusiv intelectual.

2. **Etapa baladescă şi orientală** integrează poemele publicate între 1921 şi 1925, în revistele „Viaţa românească" şi „Contemporanul": ***După melci***, ***Riga Crypto şi lapona Enigel***, ***Domnişoara Hus***, ***Isarlâk***, ***Nastratin Hogea la Isarlâk*** etc. În antiteză cu prima etapă creatoare, poemele din cea de-a doua sunt ample, având concomitent o structură descriptivă şi narativă. Ion Barbu concepe **balade culte** în care descrie o lume plină de pitoresc, cu imagini şi forme balcanice, inspirate mai ales din textele folclorice ale lui Anton Pann. Stilul abstract din prima parte se plasticizează, vocabularul devine colorat şi insolit, apropiindu-l pe Barbu de limbajul lui Arghezi din volumul ***Flori de mucigai***. El înfăţişează peisaje orientale, gălăgioase, marcate de contraste cromatice, aglomerate de oameni şi animale cu zgomote şi mirosuri specifice. *Isarlâkul* ajunge o cetate fabuloasă, populată de indivizi capabili să trăiască atât în dimensiunea spirituală, cât şi în cea carnală. Acestei etape mediane îi aparţine poemul ***Riga Crypto şi lapona Enigel***, care prelucrează motive folclorice şi se constituie într-o dramă a cunoaşterii şi a incompatibilităţii iubirii între făpturi aparţinând unor regnuri deosebite.

3. **Etapa ermetică** include poemele scrise între 1925 şi 1926: ***Oul dogmatic***, ***Ritmuri pentru nunţile necesare***, ciclul ***Uvedenrode***. Versurile cuprind simboluri încifrate şi se remarcă printr-o sintaxă poetică dificilă. ***Oul dogmatic*** devine simbolul misterului nunţii dintre microcosmos şi macrocosmos, aşadar, acesta relevă, la scară redusă, însăşi esenţa universului. În poemul ***Ritmuri pentru nunţile necesare***, scriitorul stabileşte trei **căi de cunoaştere**: cea **erotică**, reprezentată astral prin planeta Venus;

Scanned with OKEN Scanner

cea **rațională**, avându-l ca simbol pe Mercur, și cea **contemplativ-artistică**, situată sub semnul Soarelui. Cel mai important volum al acestei perioade este ***Joc secund***, în care două poeme pot fi socotite drept arte poetice barbiene: ***Timbru*** și ***Din ceas, dedus...***

Referințe critice

În studiul despre creația barbiană, scris de Tudor Vianu, acesta îl compară pe matematicianul-poet cu apostolul Pavel în drumul său către Damasc, incluzându-l în categoria personajelor „care se nasc a doua oară", datorită faptului că poezia lui Barbu se împarte în trei etape: parnasiană, baladesc-orientală și ermetică. Criticul opinează că „trinitatea manierelor poetice ale lui Ion Barbu rezultă dintr-o structură polivalentă, capabilă să se orienteze felurit și să renască de mai multe ori".

Perpessicius, în articolul „Joc secund", tipărit în revista „Cuvântul" din 1930, preciza: „Cât de interioară și de autonomă ar fi cosmogonia artistică, iese și mai bine în lumină, chiar din versurile de pe frontonul acestei grote de coborât în regatele de sub pământ, faptul că domnul Ion Barbu asemuiește izolarea creatoare a poetului cu marea, când își plimbă meduzele sub clopotele verzi."

Oul dogmatic

Dogma: *Și Duhul Sfânt se purta deasupra apelor*

E dat acestui trist norod
Și oul sterp ca de mâncare,
Dar viul ou, la vârf cu plod,
Făcut e să-l privim la soare!

Cum lumea veche, în cleștar,
Înoată, în subțire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă și cavou.

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atât de galeș, de închis
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul?
De foarte sus
Din polul *plus*
De unde glodul
Pământurilor n-a ajuns

Acordă lin
Și masculin
Albușului de hialin
Sărutul plin.

***

Om uitător, ireversibil,
Vezi Duhul Sfânt făcut sensibil?
Precum atunci și azi — întocma:
Mărunte lumi păstrează dogma.

Să vezi, la bolți, pe Sfântul Duh
Veghind vii ape fără stuh,
Acest ou–simbol ți-l aduc,
Om șters, uituc.

Nu oul roșu.
Om fără sat și om nerod,
Un ou cu plod
Îți vreau, plocon, acum de Paște;
Îl urcă-n soare și cunoaște!

***

Și mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar,
Ce singur scrie când să moară
Și ou și lume. Te-nfioară
De ceasul galben, necesar...

A morții frunte — acolo-i toată.
În gălbenuș,
Să roadă spornicul albuș,
Durata-nscrie-n noi, o roată.
Întocma — dogma.

***

Încă o dată:
E Oul celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el.
Și nici la cloșcă să nu-l pui!
Îl lasă-n pacea întâie-a lui,
Că vinovat e tot făcutul,
Și sfânt, doar nunta, începutul.

Ajunul Paștilor 1925

Constantin Brâncuși, *Nou născut*

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului în clasă

- Citiți și rețineți ideile majore despre creația scriitorului din pertinentul studiu al lui Tudor Vianu (*Ion Barbu*, 1935) și din cea mai nouă interpretare critică aparținând lui Eugen Simion (Prefața la *Ion Barbu. Opere complete*, ediție apărută sub egida Academiei Române, 2000).
- Interpretați sensurile poemului *Ritmuri pentru nunțile necesare* și corelați-le cu mitul întemeierii lumii din *Oul dogmatic*.

Repere de interpretare

O formă înrudită cu bolta cerească și cu aștrii tutelari — soarele, luna, marile stele — a părut omenirii **sfera**, și astfel începutul lumii a fost închipuit ovoidal. Din punct de vedere literar, toate cosmogoniile vechilor popoare sunt mituri care întrevedeau începuturile prin analogii firești cu germinația și procreația terestre. Așa cum apa se umple de germenii care dau naștere la vegetale și animale acvatice, civilizațiile antice și-au imaginat haosul primar ca pe **o apă infinită**. Reproducerea în lumea păsărilor și a reptilelor se face prin ou, iar șarpele este un simbol al haosului sferic și al umidității din care a izbucnit sămânța purtătoare de viață. Este frecventă, în mitologia cosmogonică, **imaginea oului primordial**, care închide în forma lui perfectă miracolul vieții, fiind menționată ca atare în textele sanscrite, egiptene, babilonene, feniciene, persane etc., de unde a trecut apoi în cele creștine. Conform imnurilor religioase întemeietoare, de origine egipteană, pe vremea când nu exista nici Cer, nici Pământ, Universul era o stare latentă, materie cosmică dezordonată, înfășurată în neguri dese și plină de o apă primară, fără sfârșit, numită „Nun"; aceasta tăinuia în sânul ei semințele bărbătești și pe cele feminine; un duh divin primitiv, nedespărțit de materia acvatică originară, a început Geneza prin formarea unui ou din cele două semințe, care a fost scos din apa primordială și din care s-a născut lumina zilei (zeul Râ), cauza nemijlocită a vieții pe Pământ. În teogonia orfică, zeul tutelar, Chronos, alcătuiește din Aether și din Chaosul cufundat în ceață un ou de argint, din care a ieșit întâiul născut al zeilor, Phanes („Strălucitorul").

În oul cosmic întemeietor au crezut și învățații Chinei și ai Japoniei străvechi. Nu poate fi o întâmplare că în *Avatarii faraonului Tlà*, Eminescu alege oul spre a închipui, în forme onirice, regenerarea lui Baltazar. Acesta visează că se naște din ou cocoș, spre a saluta cu un cucurigu ivirea zorilor și a luminii solare, întruchipate în Râ, zeul la care Tlà se întoarce după câteva mii de ani.

În poezia noastră modernă, Ion Barbu a refăcut acest mit cosmogonic, pe care l-a împerecheat cu dogma Duhului sfânt, concepând oul ca univers reprodus la scară microcosmică, închizând — înăuntrul său — principiul vieții („palat de nuntă") și pe cel al morții („cavou"). În Biblie, se postulează că Dumnezeu a făcut Cerul și Pământul, care era „nevăzut și netocmit", cufundat în întuneric, iar „Duhul lui Dumnezeu se purta (plutea) deasupra apelor".

Manifestul literar

● Din fr. **manifeste**, lat. **manu festus** — „ceea ce poate fi făcut cu mâna", sau lat. **manifestus** — „public". [adj.]

Este un document teoretic ce exprimă o anumită concepție asupra literaturii la un moment istoric și cultural dat. Spre deosebire de arta poetică, reflectând o concepție similară cu mijloacele artei literare caracteristice stilului beletristic, termenul de manifest literar provine din **domeniul politicului**, unde desemnează o declarație prin care o personalitate sau o grupare politică își expune programul de acțiune. Manifestul literar este **o declarație publică** ce dezvăluie principiile unui curent literar sau ale unui scriitor privind viziunea asupra literaturii, relația acestuia cu celelalte arte, cu mișcări literare anterioare sau contemporane, ori cu o anumită concepție filozofică. În evoluția istoriei literaturii, au existat declarații cu caracter de manifest literar încă dinaintea apariției denumirii ca atare: „Prefața" lui Victor Hugo la drama ***Cromwell*** (1827) — numită manifest romantic; „Introducția" lui M. Kogălniceanu la „Dacia literară" (1840) — **manifestul romantismului românesc**. Termenul în cauză este utilizat abia la sfârșitul secolului al XIX-lea și în cel următor: „Simbolismul" de Jean Moréas (1886), „Întemeierea și manifestul futurismului" de F.T. Marinetti (1909), „Primul manifest Dada" de Tristan Tzara (1917), „Manifestul suprarealismului" de André Breton (1924) etc.

Scanned with OKEN Scanner

Elemente de prozodie
Versul (stihul)

● Din fr. **vers**, lat. **versus** —„întoarcere" [întoarcerea plugului în brazdă], „rând, şir al scrierii".

Versul reprezintă, de obicei, un rând dintr-o poezie (uneori poate fi format numai dintr-un singur cuvânt), marcat printr-o pauză finală şi alta mediană (numită **cezură**), care îl desparte în două secvenţe numite **(h)emistihuri**, şi alcătuind o unitate de ordin ritmic, adesea şi o unitate de sens; fac excepţie versurile care continuă unitatea semantică şi sintactică pe durata mai multor versuri, prin **tehnica ingambamentului**. Versul este format din picioarele metrice care îi asigură ritmul. Formal, poezia se deosebeşte de proză tocmai prin faptul că este redactată în versuri (adică prin elementele prozodice). Alte mărci specifice rezultă din combinaţiile de versuri unite prin variate tipuri de rimă, care formează strofele (simetrice ori asimetrice, ca în lirica actuală). În poezia antică, versurile rimate erau rare. Clasificarea versurilor are în vedere două criterii: **cel al structurii lor finale**, care determină separarea versurilor în: **catalectice** (care se termină într-un picior metric incomplet, fiindcă îi lipseşte o silabă) şi **acatalectice** (care au, la sfârşit, un picior metric complet şi silabaţia încheiată); **cel al principiilor de construcţie**, în funcţie de care versurile sunt: **metrice** (construite pe baza cantităţii silabelor), specifice Antichităţii greco-latine; **silabice** (realizate pe baza unui număr fix de silabe) — de pildă, **alexandrinul** — de 12 silabe cu cezură la mijloc, versul eroic al poeziei epice franceze, folosit şi în lirica noastră de la Dosoftei şi Miron Costin la Ion Heliade–Rădulescu, D. Bolintineanu şi Mihai Eminescu; **ritmice** (care au la bază numărul de accente; de exemplu, **hexametrul** compus din şase picioare metrice — patru dactili ori spondei,

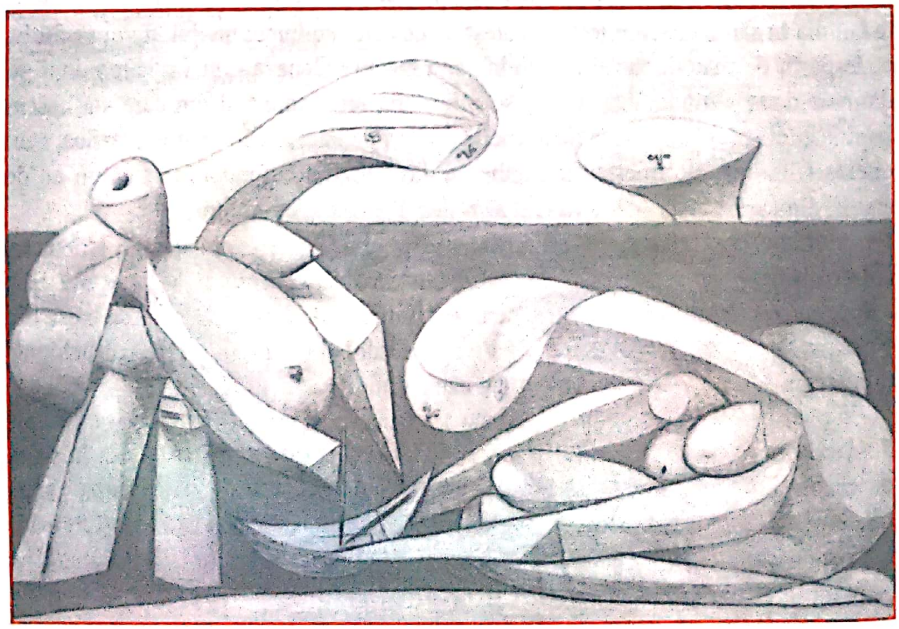
Fecundaţia presupune doi termeni, unul masculin, celălalt feminin, exprimaţi în aceeaşi sămânţă de viaţă. Dualitatea sexuală, **Verb fecundator**, este prezentă în Geneza biblică, unde Duhul, adică Logosul (Verbul) întemeind cugetarea lui Dumnezeu, pluteşte patern asupra încă sterilei ape materne, pe care o fecundează spiritual, insuflându-i ideea de viaţă.

Principiul masculin era identificat de Eminescu cu Zamolxe în *Rugăciunea unui dac*, zeul care „din noian de ape puteri au dat scânteii". Citatul biblic menţionat anterior, care atestă că la originea lumii a stat un factor ordonator inteligibil, Duhul divin, creator de Cuvânt, instituind semnificaţiile primordiale ale lumii, este folosit drept moto dogmatic de Ion Barbu însuşi.

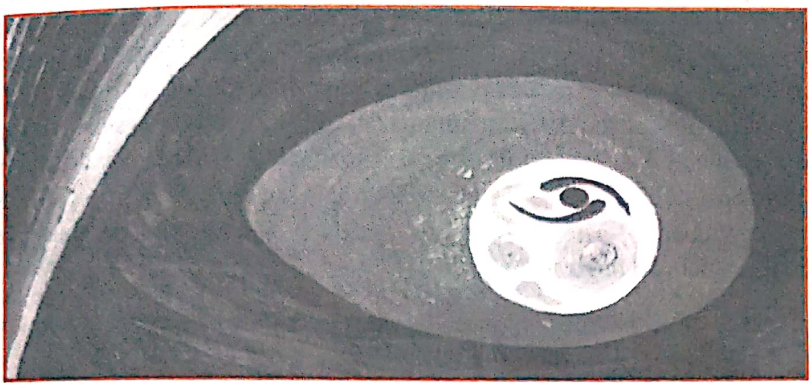
Poemul debutează **ca o baladă**, în stilul tuturor creaţiilor incluse în ciclul *Uvedenrode* din volumul *Joc secund*. Autorul constată că este un dat al firii noastre ca miturile, această zestre întemeietoare a spiritualităţii civilizatoare, să se degradeze cu timpul şi să piară înecate în omeneasca uitare. Dar poezia, formă a conştiinţei artistice neobosite, **le reactualizează**, atrăgând atenţia oamenilor asupra semnificaţiilor pierdute ori denaturate. Oul, metamorfozat prin stranie reducţie, din principiu cosmogonic în obiect profan (asigurând hrana trupului), şi-a pierdut sacralitatea şi rostul întemeietor; oul devine „sterp" de semnificaţii, căci în el s-a oprit „nunta" şi s-a golit de înţeles principiul fertilităţii iniţiale. Versul „Din viul ou, la vârf cu plod" ne reaminteşte de mitul cosmogonic în viziune japoneză. După nippona Nihongi, Cerul şi Pământul, principiul masculin (Yō) şi cel feminin (In) nu erau separate la început, ci formau un haos ca un ou purtând în sine un plod.

Poetul imaginează o viziune cerebrală, concretizată în imagini plastice: „albuşul", care protejează miezul galben unde principiile contrare se unesc şi are loc fecundaţia, este învelit în „trei atlazuri" protectoare închipuind „culcuşul" viu; sămânţa vieţii provine din polul *plus*, încărcat cu energia pozitivă, care atrage matricea „plodului"; acesta din urmă acordă albuşului, care formează placenta şi care-i veghează devenirea în fiinţă, „sărutul plin".

Pablo Picasso, *Îmbăierea*



Scanned with OKEN Scanner



Eugen Crăciun, *Oul dogmatic*

Poemul *Oul dogmatic*, care poartă mențiunea finală că a fost scris în ajunul sărbătorilor Paștelui din anul 1925, **este adresat omului modern neștiutor**, care a schimbat sensul dogmei inițiale. Duhul sfânt a fecundat înțelesurile lumii, așa cum a plutit peste apele letale, insuflându-le viață. Omul „uitător" și „nerod", lacom trupește (făptură „fără saț"), n-a priceput simbolul rostitor, vopsind oul în roșul sângelui lui Iisus, cel sacrificat, și modificând semnificația primară a arhetipului ovoidal. Oul este **semnul virtual al existenței încă nenăscute**, al increatului ce așteaptă să se ivească pe lume, al fecundității ca stare latentă, ori ca rodire potențială; de aceea, oul este „nevinovat", un simbol al neînceputului, al purității inițiale.

Poetul evocă apoi „galbenul icusar", gălbenușul, ce are înscris în el tiparul necunoscutei vieți. Simbolul „roatei" este cel al curgerii ciclice a vieții, **proces inepuizabil**, care se întoarce mereu în punctul de unde a pornit; „oul", „sfera", „roata" semnifică începutul și sfârșitul tuturor lucrurilor, care nu pot fi oprite și trec etern dintr-o formă într-alta. Oul „sfânt" este mesagerul mitului întemeietor primordial, cel „sterp" rămâne vidat de semnificații, „sorbit" de omul lacom, fără spirit, vinovat, deoarece „curmă" nunta neîncepută a principiilor vitale care-i alcătuiesc miezul roditor. Poetul cere ca oul să nu fie pus nici la „cloșcă", pentru a nu se sparge dând naștere puiului, ființei, ci să-și păstreze calitatea de simbol al stării virtual fecundante, al gestației prenatale. Tot ce este deja zămislit stă sub **semnul tragic al „făcutului"**, vinovat de a îndemna omul către faptul încheiat, ireversibil; sacru rămâne numai „începutul", exprimat în proiectata „nuntă" a spiritului cu semnificațiile a toate lucrurile de pe lumea aceasta, care merită să fie conservate în forma lor originară.

Tudor Vianu, în studiul citat, afirmă că lirica românească are doi poeți metafizici, Lucian Blaga și Ion Barbu. Criticul vede — în amândoi — cântăreți „ai vieții în spirit", însă realizate pe căi distincte: Blaga exultă un sentiment agnostic al vieții, exprimând **o luptă a ființei spiritualizate** cu realitățile și forțele latente, care subzistă irațional în om. Caracterul conflictual al vieții sale interioare îl conduce spre o lirică sfâșiată în chip dramatic de mari tensiuni și neliniști.

Dimpotrivă, poezia lui Barbu nu aduce cu sine ecoul unei lupte neîmpăcate. „Toate zbuciumările despre care mărturisesc versurile lui Barbu — explică T. Vianu — se aplanează în liniște și în **contemplație extatică**" (s.n.). În termenii filozofiei lui Nietzsche, Lucian Blaga întruchipează categoria estetică a **dionisiacului** (principiul irațional al existenței, forța instinctuală, beția extazului, zbuciumul plin de fervoare), în timp ce I. Barbu o ilustrează pe cea **a apolinicului** (atitudinea calm meditativă

un dactil în mod obligatoriu și un troheu sau un dactil fiind catalectic). A fost versul prin excelență al epopeii, al satirei, al liricii bucolice și didactice, dar mai rar utilizat în lirica modernă, cu excepția lui Mihai Eminescu (***Mitologicale***) și a lui G. Coșbuc.

Versurile albe sunt cele lipsite de rimă. Ele au fost inaugurate de Henry Howard în traducerea ***Eneidei***, din 1540, de W. Shakespeare și, mai târziu, de romantici (la noi, de către M. Eminescu în ***Demonism***, ***Odin și poetul*** etc.).

Versurile libere sunt atât cele lipsite de rimă, scrise în metru diferit în cadrul aceleiași poezii, cât și cele lipsite chiar de ritm, în general abandonând constrângerile de ordin prozodic. Întrebuințate de La Fontaine și de Milton (în ***Samson luptătorul***), versurile libere s-au impus, în secolul al XIX-lea, prin Walt Whitman (***Fire de iarbă***, 1855) și apoi prin Arthur Rimbaud (***Iluminările***, 1886).

Versul liber a fost teoretizat și promovat, cu mare succes, de simboliști precum Camille Mauclair și Gustave Kahn, care apreciau că lungimea versului și ritmicitatea lui interioară trebuie să fie în concordanță cu starea de spirit sugerată, că rima se cuvine să facă loc asonanței, mai discrete, atunci când nu trebuie să impresioneze prin ea însăși, și că nu mai este cazul ca strofa să aibă o structură prestabilită, ci să fie condiționată de ideea și sentimentul pe care le exprimă. Versul liber l-a folosit, prima oară în creația lirică națională, Al. Macedonski (în poemul ***Hinov***), urmat de T. Arghezi, George Bacovia, L. Blaga, A. Maniu și aproape de întreaga pleiadă a poeților contemporani.

Stihul (gr. **stichos** — „vers") este **varianta lexicală** a versului din literatura română veche: Miron Costin îl definea astfel: „Stihul iaste nu ca altă scrisoare deslegată, ci iaste legată de silave cu număr...". Pentru conotația lui arhaică și populară, termenul este preluat și în lirica romantică și modernă.

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu utilizează derivatul „stihuire" cu sens de rostire în versuri sau de artă a versificației: „Însă tu îmi vei răspunde că e bine ca în lume/ Prin frumoasă stihuire să pătrundă al meu nume..." (***Scrisoarea II***). Tudor Arghezi (***Stihuri pestrițe*** — 1957) și L. Blaga (***Stihuitorul***) introduc termenul în titlurile unor volume de versuri și în creații individuale.

Anafóra
Figură de construcție

● Din gr. **ana** — „din nou" și **phorein** — „a pune, a duce".

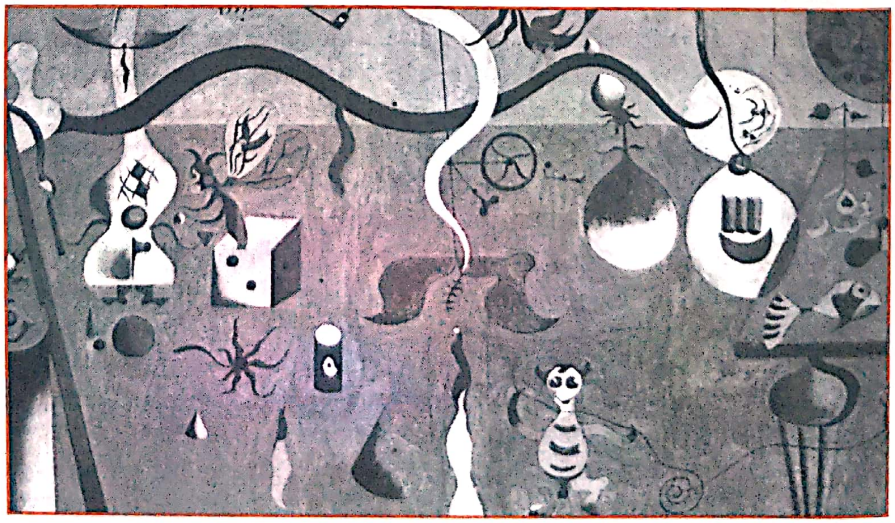
În retorică, anafóra desemnează repetarea unui cuvânt sau a mai multor cuvinte la începutul a două sau mai multor strofe, versuri, fraze, ori fragmente de frază: „**Dormiți, dormiți!**/ Hipnoza nopții suflă boare.../ **Dormiți, dormiți!**,/ Căci legea o citește cariul... **Dormiți, Dormiți!**,/ În monarhia minerală..." (Tudor Arghezi); „Dar soarele, aprins inel,/ Se oglindi adânc în el;/ De zece ori, fără sfială,/ Se oglindi în pielea-i cheală." (I. Barbu)

asupra lumii, contemplația pură a ideilor și a sensurilor vieții, expresia unei gândiri senine, întemeiate pe echilibru, armonie și măsură). Universul liricii barbiene este intim legat de o lume imaginară plină de **arhetipuri, de modele originare**, care au consacrat un tipar al comportamentului uman, ce se ridică peste zbuciumul impur al contingentului și al forțelor sale oarbe și contradictorii. Astfel explică criticul mai sus menționat de ce „năzuința poetului se îndreaptă sau către pacea ființei necreate, sau către viața începătoare și nevinovată", concluzie spre care ne îndeamnă și sensurile poemului *Oul dogmatic*.

Exerciții de redactare și compoziții

- Esențialitatea artei ca „forma mentis" (formă a minții) se asociază unui limbaj abstract, concis, aproape încifrat; elaborați un eseu despre originalitatea sintaxei și a exprimării poetice barbiene (neologistice, geometrizate, cu elipse, inversiuni, dislocări, anacoluturi etc.).
- Pornind de la citatul: „... În «*Oul dogmatic*», «*Ritmuri pentru nunțile necesare*» și alte poeme, preocuparea pentru ceea ce am numi o poezie de cunoaștere desprinsă de vechiul retorism și de vechea mitologie cosmicizantă a romantismului este programatică. [...] «Oul dogmatic» este o laudă încântătoare a începutului, a nevinovatului, a purității aurorale, în fine, un imn despre marea arhitectură a creației universale. Pentru a slăvi toate acestea, poetul alege un simbol care apare în toate mitologiile creației, **oul** (s.a.), prezentat aici într-o parafrază lirică de o mare grațiozitate, din care nu lipsesc, însă, notele de umor și jocurile de cuvinte..." (E. Simion — op. cit.), formulați o compoziție de sinteză în care să justificați afirmațiile critice de mai sus, reunindu-le cu observațiile literare desprinse din artele poetice ale lui I. Barbu și din lectura voastră suplimentară.

Joan Miró, *Carnavalul lui Arlechino*



Bibliografie

- Ion Barbu, ***Opere***, vol. I, cu o prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic (sub egida Academiei Române), București, 2000.
- Dinu Pillat, ***Ion Barbu***, Editura Tineretului, București, 1969.
- Mircea Scarlat, ***Ion Barbu. Poezie și deziderat***, Editura Albatros, București, 1981.
- Tudor Vianu, ***Ion Barbu***, Editura Minerva, București, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

„Vieții nu i-am rămas dator nici un gând, dar i-am rămas dator viața toată”

Lucian Blaga

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adâncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfânt mister
și tot ce-i ne-nțeles
se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

Abordarea textului în clasă

- Citiți din *Trilogia cunoașterii* despre conceptele de „cunoaștere paradisiacă” și „luciferică”, analizând, cu maximă atenție, semnificațiile pe care le acordă filozoful acestora.
- Citiți integral eseul din 1937, *Geneza metaforei și sensul culturii* (integrat ulterior în *Trilogia culturii*, 1944), și rețineți distincțiile autorului între „metafora plasticizantă” și cea „revelatorie”, împreună cu exemplele oferite chiar de el.
- Urmăriți maniera specifică folosită în transpunerea operată de scriitor dinspre conceptul filozofic către imaginarul poetic; explicați polisemia cuvântului „lumina” în limbajul artistic blagian.

Coordonate ale vieții și operei

Lucian Blaga reprezintă, alături de Tudor Arghezi, cea mai complexă personalitate poetică a perioadei interbelice.

S-a născut la 9 mai 1895, în satul Lancrăm din județul Sebeș-Alba, într-o familie de intelectuali transilvăneni, tatăl fiind preot.

El va scrie, mai târziu, un poem dedicat spațiului natal și intitulat chiar ***9 Mai 1895***, inclus în volumul ***Nebănuitele trepte***, din 1943:

„Sat al meu, ce porți în nume
sunetele lacrimei...”

Scanned with OKEN Scanner

Copilăria sa a fost marcată, vreme de patru ani, de incapacitatea de a vorbi. El însuşi va comenta această muţenie iniţială în jurnalul său memorialistic intitulat ***Hronicul şi cântecul vârstelor***. Momentul dramatic al tăcerii lui totale va fi evocat într-un celebru ***Autoportret***, în care se va compara cu imaginea enigmatică a unei „lebede". Evident că imaginea metaforică nu se referă doar la muţenia infantilă, ci şi la interiorizarea lirică, la elocvenţa întoarsă în sine a celui ce urzeşte creaţia din firele gingaşe ale cuvintelor: „Lucian Blaga e mut ca o lebădă..."

A studiat în cele mai bune şcoli şi licee din Sebeş, Braşov, Sibiu şi la Universitatea din Viena. La Liceul „Andrei Şaguna" din Braşov a avut profesori deosebiţi, printre care s-a numărat chiar unchiul său, Iosif Blaga, autorul primului tratat românesc despre dramaturgie, intitulat ***Teoria dramei***. A făcut studii paralele de teologie şi filozofie la Sibiu şi la Viena, obţinând chiar doctoratul Universităţii din capitala fostului Imperiu habsburgic. După o carieră diplomatică, în 1939, a urmat una didactică, fiind profesor de filozofia culturii la Universitatea din Cluj, mutată la Sibiu, temporar, în anii ce au urmat Dictatului de la Viena. În 1948, autorităţile staliniste l-au îndepărtat brutal de la catedră, fiind regretat atât de colaboratori, cât şi de către studenţi.

Fiind membru al Academiei Române din 1937, când a rostit discursul de recepţie intitulat „Elogiul satului românesc", L. Blaga a putut fi angajat la filiala din Cluj a Institutului de Istorie şi Filozofie al Academiei. A decedat în 1961, luna morţii coincizând cu cea a naşterii, fiind înmormântat în Lancrămul natal, „sat de lacrimi fără leac".

Lucian Blaga reprezintă **cazul unic în literatura română** când un

Repere de interpretare

Primul vers al poemului — manifest estetic — a dat şi titlul acestuia, relevând dorinţa autorului de a nu diminua tainele lumii printr-o descifrare raţională, ci, dimpotrivă, de a le amplifica prin creaţia sa. Verbul în formă negativă „nu strivesc" este folosit în sens metaforic şi destăinuie refuzul programatic al lui Blaga de a fi părtaş la diminuarea minunilor universului cunoscut, prin excesul de raţionalism. Poetul preia aserţiunea gânditorului, conform căreia este negată putinţa cunoaşterii „paradisiace" de a atinge esenţele fenomenale. Pentru criticul interbelic Pompiliu Constantinescu, substratul comun al liricii blagiene este **cerebralitatea**, motiv pentru care exegeţii au şi integrat-o în categoria poeziei conceptuale. În consecinţă, însuşirile ei majore sunt idealismul filozofic, valenţele expresioniste, imagismul violent (al primelor volume, abandonat ulterior), panteismul asociat unui **tradiţionalism de factură estetică**, nu istorică, versificaţia liberă şi aritmică.

Scriitorul şi filozoful Lucian Blaga converg în opinia că raţiunea umană este insuficientă şi chiar capabilă să distrugă misterul cunoaşterii. În consecinţă, poetul îşi propune „să nu ucidă cu mintea" tainele pe care le-a cunoscut în existenţa sa. Enumeraţia metaforică „flori, ochi, buze ori morminte" este precedată de reluarea specifică a conjuncţiei coordonatoare copulative „şi". Repetiţia conjuncţională particularizează fiecare termen şi îi subliniază importanţa egală cu a celorlalţi deja menţionaţi. Metaforele în lanţ reunesc principalele domenii ale activităţii cognitive umane: **spaţiul natural** („flori"), **universul spiritual** („ochi"), **cel al rostirii semnificante** („buze"), **experienţa vieţii** şi cea finală, **a morţii**, („morminte"), cu care se va confrunta cândva şi poetul. De remarcat este faptul că orizontul cunoaşterii constituie mereu o enigmă pentru om. Blaga este şi adeptul **filozofiei panteiste**, care postulează ideea că existenţa este o curgere perpetuă, că formele universului decurg unele dintr-altele, că moartea nu este contrariul vieţii, ci doar un stadiu necesar al duratei umane şi al devenirii universale.

Poetul recurge la o antiteză între experienţa sa literară şi de cunoaştere a lumii în raport cu actul creator, aşa cum l-au conceput predecesorii sau contemporanii lui. Capacitatea artistică, harul, forţa inspiratoare şi originalitatea poetică sunt reunite în termenul preferat de Blaga, şi anume „lumina". **Metafora luminii** nu se referă la capacitatea omului de a înţelege şi de a explica fenomenalitatea înconjurătoare, ci la posibilitatea de a reflecta în conştiinţa sensibilă această realitate, de a construi mental un univers imaginar care să-l îmbogăţească pe cel deja existent. Astfel, cuvântul polisemantic are cel puţin **cinci accepţii** în lirica autorului: aceea **de conştiinţă, de creativitate, de revelare a misterelor, de comunicare a mesajelor artistice şi de iubire spiritualizată**. Scriitorul se delimitează de poeţii de tip raţionalist, care şi-au făcut din luciditate o metodă şi chiar un cult. Blaga susţine că astfel de artişti nu numai că nu au reuşit să descifreze „nepătrunsul ascuns", dar chiar îi „sugrumă" farmecul. În antiteză cu aceştia, poetul îşi propune să depăşească, să transceadă metoda raţională, îmbogăţind „corola de minuni a lumii" cu tainele propriilor sale revelaţii intelectuale, realizate prin intermediul cunoaşterii „luciferice". Scriitorul recurge la **o comparaţie amplă**, menită să explice simbolic metoda lui specifică de investigare a lumii şi de înţelegere a secretelor acesteia: aşa cum luminozitatea difuză a lunii nu identifică obiectele aflate sub raze le ei, ci le dilată contururile, alcătuindu-le forme

Scanned with OKEN Scanner

nebănuite, tot astfel Blaga sporește necunoscutele lumii „cu largi fiori de sfânt mister". Autenticul creator nu numai că întreține misterul deja existent, dar chiar îi amplifică dimensiunile și îl potențează prin diversificarea aspectelor receptate: „și tot ce-i ne-nțeles/ se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari..."

În finalul poemului, Blaga justifică propria capacitate de a îmbogăți experiența privind revelarea misterelor prin faptul că el cunoaște și „iubește", așadar, se identifică cu toate formele de manifestare a lumii vii. Chiar și experiența morții, sugerată prin metafora „morminte", îi devine familiară și nu îl înspăimântă, pentru că moartea nu se opune vieții, ci o continuă în alte forme, care, laolaltă, se armonizează în universul inepuizabil.

Versificația blagiană nu se supune schemelor prozodice clasice. Versurile sunt voit aritmice și inegale, caracterizându-se prin două procedee sintactice: **cel al enumerației conjuncționale** sau adverbiale, realizate prin „și" (cuvânt folosit fie cu valoare de conjuncție, fie de adverb de mod, echivalent lexical cu termenul „chiar"), și **cel al ingambamentului** (enjambamentului), reprezentând continuarea unei idei poetice în două sau mai multe versuri consecutive, fără a marca acest fapt prin vreo pauză. Versurile pot fi formate și dintr-un singur cuvânt ce se încarcă, prin această singularizare, cu semnificații multiple. Ingambamentul generează efectul stilistic de continuitate a ideilor, de mișcare ondulată a frazei ample, cu pauze neașteptate, care nu țin seama de măsura strictă a versurilor. Ingambamentul și enumerarea conjuncțională asigură dicției poetice o înălțime egală în gravitate, o fluidizare a temelor și a motivelor abordate, fiind modalități versificatoare specifice **expresionismului literar**, mai ales celui german.

La nivel compozițional, arta poetică blagiană, precum majoritatea poemelor autorului, este alcătuită din două părți distincte ale unei ample comparații: astfel, **termenul concret** este menit să-l sugereze pe **cel abstract**, esențial, după cum noțiunea plurivalentă de „lumină" relevă și incandescența creației poetice.

Exerciții de redactare și compoziții

- Pe baza lecturării suplimentare a poemelor din cuprinsul volumului din 1919, redactați un eseu cu titlul: „Vitalitate existențială și artistică în *Poemele luminii* de Lucian Blaga."
- Pornind de la citatul: „Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori precară. El trăiește, de o parte, într-o lume **concretă**, pe care, cu mijloacele structural disponibile, **nu o poate exprima**; și el trăiește, de altă parte, **în orizontul misterului**, pe care însă **nu-l poate revela**. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precare" (s.n.). (*Geneza metaforei*); elaborați un eseu despre structura și rolul metaforei în lirica scriitorului, analizând concret și modul particular de concepere artistică a câtorva poeme exemplificatoare.
- „Poezia — formă de revelare și de amplificare a misterelor universale"; concepeți un eseu nestructurat pe tema propusă, în care să reliefați rolul intuitiv și profund al cunoașterii artistice în general și al celei poetice în particular, din perspectiva gândirii blagiene.

mare poet a fost dublat de un mare gânditor, care și-a elaborat un sistem filozofic coerent. Totodată, s-a afirmat și în dramaturgie, estetică, publicistică și memorialistică. Activitatea sa poetică a fost precedată de o scurtă perioadă de preocupări în domeniul jurnalistic, în Transilvania, când a lucrat, ca redactor, la revistele „Cultura", din Cluj, și „Banatul", din Lugoj. Fiind student la Viena, a reîntâlnit o fostă colegă de liceu, pe Cornelia Brediceanu, de care s-a îndrăgostit și pentru care a scris primele texte lirice. În consecință, volumul debutului din 1919, ***Poemele luminii***, este dedicat acesteia, viitoarea sa soție. În același an, criticul literar Nicolae Iorga saluta, astfel, apariția volumului ***Poemele luminii***: „În rândurile rărite îngrijorător ale cântăreților simțirii noastre de astăzi, fii binevenit, tinere Ardelean!". Următoarele volume de versuri se vor diferenția de cel al debutului, integrându-se, mai ales, în curentele literare numite **tradiționalism** și **expresionism**: ***Pașii profetului*** (1921), ***În marea trecere*** (1924), ***Lauda somnului*** (1929), ***La cumpăna apelor*** (1933), ***La curțile dorului*** (1938), ***Nebănuitele trepte*** (1943).

Activitatea postbelică a lui Blaga este marcată, ca și la Arghezi, de scrierea celor mai frumoase poeme de dragoste și de meditație asupra senectuții: ***Mirabila sămânță*** (1960 — volum antum), ***Vară de noiembrie***, ***Cântecul focului***, ***Stihuitorul***, ***Vârsta de fier***, ***Corăbii cu cenușă***, ***Ce aude unicornul*** (volume postume).

Creația filozofică blagiană este grupată în cinci trilogii: „a cunoașterii", 1943, „a culturii", 1944, „a valorilor", 1946, „cosmogonică" și „pragmatică" — ultimele două

Scanned with OKEN Scanner

rămânând numai în stadiul de proiecte. Din cea „cosmogonică" a apărut doar studiul ***Diferențialele divine*** (1940), iar din cea „pragmatică" — numai ***Aspecte antropologice*** (1948) și ***Ființa istorică*** (1966 — postum).

Scriitorul și-a dovedit calitățile eseistice în volumele de aforisme intitulate: ***Pietre pentru templul meu, Discobolul, Elanul insulei***. Primul volum aforistic a apărut în 1919, în același an cu întâiul volum de versuri, marcând concordanța dintre creația poetică și cea eseistic-conceptuală aparținând autorului român.

Concepte fundamentale ale filozofiei blagiene: noțiunile de cunoaștere, stil și metaforă

Sistemul filozofic blagian este centrat, îndeosebi, pe problema cunoașterii și pe filozofia culturii. Cea dintâi se bazează pe două concepte originale, și anume: cunoașterea „paradisiacă" și cea „luciferică".

Dacă prima este considerată de tip logic și rațional, încercând să obiectiveze, în concepte, obiectul cunoașterii pe care, astfel, doar îl aproximează, cea de a doua nu are drept scop cognitiv lămurirea misterului lumii, ci amplificarea, potențarea acestuia: „Prin **cunoașterea paradisiacă** (s.n.) se statornicesc pozițiile liniștitoare, momentele de stabilitate, permanența vegetativă și orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele înseși, ale spiritului cunoscător. [...] Obiectul **cunoașterii luciferice** (s.n.) este totdeauna un «mister», un «mister» care, pe de o parte, se arată prin semnele sale și, pe de altă parte, se ascunde după semnele sale.

Cunoașterea luciferică provoacă **o criză** «în obiect», «criză» în sensul unei despicări care

Paradis în destrămare

Portarul înaripat mai ține întins
un cotor de spadă fără de flăcări.
Nu se luptă cu nimeni,
dar se simte învins.
Pretutindeni pe pajiști și pe ogor
serafimi cu părul nins
însetează după adevăr,
dar apele din fântâni
refuză gălețile lor.
Arând fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhanghelii se plâng
de greutatea aripelor.
Trece printre sori vecini
porumbelul sfântului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.
Noaptea îngerii goi
zgribulind se culcă în fân:
vai mie, vai ție,
păianjeni mulți au umplut apa vie,
odată vor putrezi și îngerii sub glie,
țărâna va seca poveștile
din trupul trist.

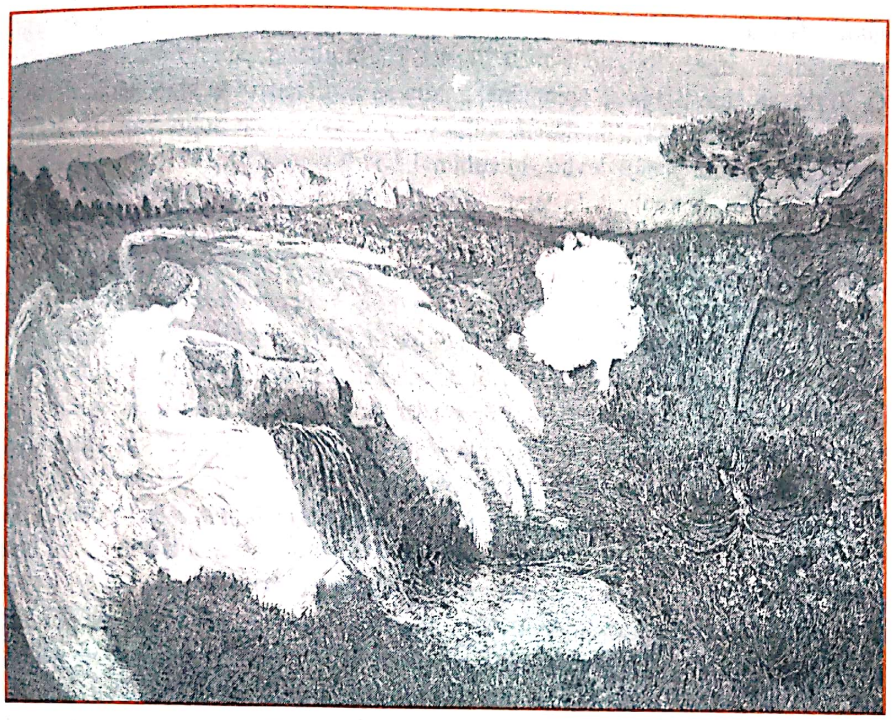
Abordarea textului în clasă

- Citiți și interpretați conținutul de idei al poemelor *Peisaj transcendent*, *Tristețe metafizică*, *Vrajă și blestem* din volumul *Lauda somnului*, corelându-le cu aceeași viziune apocaliptică din *Paradis în destrămare*.
- Comparați viziunea regresiv-spațială din *Pașii profetului* cu cea temporal-ancestrală (coborând spre „obârșii" și „mume") din *Lauda somnului*, interpretând și sensurile cuvântului „somn" în accepția poetului.
- Blaga a fost numit, pentru volumul *Lauda somnului* (parafrazându-se titlul unui poem indicat și în acest manual spre studiu), cântărețul „tristeții metafizice"; motivați aprecierea critică și găsiți sursele acestui sentiment copleșitor trăit de poetul mistic (în sens de „inițiat" în misterele lumii).

Repere de interpretare

Criticul literar George Gană apreciază că scrierea fundamentală a lui Blaga rămâne *Filozofia stilului*, din 1924, pe care o definește drept o apologie a curentului literar expresionist. Blaga însuși explică arta expresionistă în următorii termeni: „De câte ori un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea sa interioară îl întrec, îl transcend, trădând relații cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist." Concluzia ar fi că un scriitor de factură expresionistă are sentimentul cosmosului, înțelege resorturile intime ale ordinii universale și încearcă să-i revele tainele. Din această relație a individului cu imaginea cosmocentrică rezultă **dimensiunea metafizică** a artei expresioniste. În fapt, din expresionism, Blaga a preluat **relația permanentă a eului cu spațiul cosmic, sentimentul metafizic,**

Scanned with OKEN Scanner



Giovani Segantini, *Amanți la izvoarele vieții*

esențializarea imaginilor lumii, cultivarea miturilor, vizionarismul, cultul pentru arhaic și primitiv, raportarea la formele originale ale lumii, regresiunea spre vegetativ. George Gană consideră că în special volumele *Pașii profetului* și *Lauda somnului* sunt dominate de către elementele expresioniste.

Trăsăturilor deja menționate li se mai adaugă: **frenezia dionisiacă** din poemul *Vreau să joc!*, **profetismul și viziunea apocaliptică** din poemele *Peisaj transcendent*, *Paradis în destrămare*, *Vrajă și blestem*, **contemplarea estetică** a formelor naturii în poemele *Stalactita*, *Noapte extatică*, *Învierea de toate zilele*. Același critic citat așază poemele *În lan*, *Vară*, *Viziune geologică* — din volumul *Pașii profetului* — printre cele mai reprezentative pentru imaginea regresiunii umane către existența larvară, spre gesturile și impulsurile primordiale ale ființei.

Una dintre cele mai valoroase exegeze dedicate lui Blaga este publicată în volumul *Literatura română și expresionismul*, aparținând lui Ov.S. Crohmălniceanu. Dacă în primele volume de versuri, criticul menționat vorbește despre **o concepție panistă** la Blaga, considerând-o drept o formă de manifestare a vitalismului expresionist, inspirat din filozofia lui Nietzsche, în volumele ulterioare el semnalează o restrângere a perspectivei vitaliste și o amplificare compensatorie a meditației asupra morții. Contopirea cu natura nu se mai realizează într-o direcție **regresiv–spațială**, ci pe un fir **descendent al timpului**, coborând la „obârșii", la „mume", la tiparele ancestrale ale vieții. Impulsului frenetic manifestat în afară, eul poetic îi preferă acum retragerea în sine și în somnul conștiinței. Expansivitatea manifestărilor este înlocuită de intimitatea gândului, iar visul se substituie faptei concrete. Poetul reflectează la faptul că împărăția lui Pan, cea a miticei vârste de aur, și-a pierdut forța modelatoare și agonizează. Zeul însuși este bătrân și orb, iar păgânismul pe care îl simboliza a fost detronat de creștinism și înlocuit de o altă

opreşte obiectului echilibrul lăuntric. Prin cunoaşterea luciferică se introduc în împărăția acestuia «problematicul», tatonarea teoretică, construcția, adică riscul și eșecul, neliniștea și aventura..." (***Trilogia cunoașterii***, capitolul „Cunoașterea luciferică").

Blaga susține că, prin excesul ei de raționalism, cunoașterea „paradisiacă" reduce sau chiar împiedică accesul la esența obiectelor, în timp ce cunoașterea „luciferică" permite spiritului uman să înțeleagă cauzalitatea ascunsă, misterioasă a fenomenelor rămase ininteligibile pentru rațiune.

Conceptul fundamental al filozofiei culturii blagiene este acela de **stil**, care formează un ansamblu de trăsături determinate de factori ce acționează inconștient asupra comunităților omenești. Unul dintre acești factori îl reprezintă orizontul spațial și temporal, prin care se exprimă **viziunea colectivă** a unui popor asupra spațiului și a duratei. Specificul culturii românești este identificat cu **„spațiul mioritic"**, reprezentând un orizont spațial definit prin noțiunea de **„plai"**. Acesta constă dintr-o succesiune de deal și vale, așa cum rezultă din primele versuri ale ***Mioriței***. Blaga definește spațiul mioritic drept „un orizont înalt, ritmic și indefinit, alcătuit din deal și vale". Determinarea spațială provoacă și **una morală**, caracterizată prin „melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care vrea **«să treacă dealul ca obstacol al sorții»** (s.n.) și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duioșia unui suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit". (***Trilogia culturii***, studiul „Spațiul mioritic").

Scanned with OKEN Scanner

În sistemul filozofiei sale culturale (studiul „Geneza metaforei și sensul culturii"), Blaga integrează și noțiunea de **metaforă**, disociind-o în două categorii: **metaforă plasticizantă**, capabilă să numească obiectul fără să-i îmbogățească conținutul semantic, și **metaforă revelatorie**, care nu se confundă cu figura retorică, ci încearcă **să reveleze un mister esențial**, prin denumirea acestuia în cuvântul poetic cel mai adecvat.

Orice creație este, în concepția blagiană, o „metaforă", acest termen desemnând, pentru filozof, nu o simplă figură de stil, ci totalitatea modalităților prin care, într-o operă întreagă, și chiar într-un întreg domeniu al spiritului, se întocmește **o viziune a existenței**. Arta, în totalitatea ei, și chiar filozofia, mitologia, știința însăși, în latura ei teoretică, sunt pentru Blaga „metafore". Ele nu reflectă niciodată în mod obiectiv–adecvat esența lumii, deoarece cunoașterea omenească este „cenzurată", adică supusă unei „cenzuri transcendente", instituite de Marele Anonim (Dumnezeu?, o forță numenală în sine?) înainte de facerea lumii. Neputând cunoaște la modul absolut, omul este în stare, compensatoriu, să creeze, dar nu oricum și nici nelimitat. Creația absolută rămâne tot apanajul divinității și, ca atare, este rezervată Marelui Anonim. Creația umană este frânată, iar rolul de „frână transcendentă" îi revine stilului. Fiecare ins și orice popor pot crea doar în limitele unor „categorii stilistice" subconștiente („abisale"), formând laolaltă o „matrice stilistică" înnăscută. Aceasta diferențiază culturile naționale și individualizează metaforismul propriu fiecărei culturi.

Individualizarea implică „limitarea" care generează suferința de ordin metafizic. Dar tot ea, „matricea stilistică", determină specificul inconfundabil al valorilor care asigură unicitatea și grandoarea unei culturi, implicit ale civilizației și ale culturii românești.

gnoză. Blaga are intuiția unei amenințări secrete ce planează parcă asupra întregii firi măcinate, ireversibil, de o boală latentă. Ca în poezia expresionistului austriac G. Trakl, cu care Blaga se aseamănă, natura se înstrăinează în chip tainic de om, provocându-i acestuia chinuitoare neliniști și impresia de solitudine umană în univers. De aceea, poetul devine, în volumul *Lauda somnului* (1929), un **cântăreț al tristeții metafizice**, copleșit de perspectiva vizionară a sfârșitului de lume.

Obsedat de ideea cataclismului final, el imaginează, în poezia *Paradis în destrămare* — publicată în volumul *Lauda somnului* —, o viziune *apocaliptică* ce destramă spațiul paradisiac. Tema predilectă este descompunerea ordinii cerești și negarea tuturor simbolurilor biblice tradiționale. „Portarul înaripat" al raiului de altădată mai ține în mâini doar un ciot de spadă, lipsit de putere și de căldura primară a fierului incandescent („cotor de spadă/ fără de flăcări"); deși „nu se luptă cu nimeni", el trăiește senzația înfrângerii produse de la sine; chiar și Edenul a fost atins de fenomenele îmbătrânirii și negației adevărului, căci „serafimii" au „părul nins", iar revelațiile lor nu mai sunt ascultate de nimeni. Chiar dacă ființele sunt „însetate" de adevărurile firii, apele din fântânile cunoașterii s-au retras în adâncuri și „refuză gălețile" care să le aducă la suprafață, „arhanghelii" sunt obosiți și copleșiți de „greutatea aripelor", diafanitatea lor materializându-se și căpătând consistența teluricului.

Termenul predilect în lirica blagiană — „lumina" — primește **conotații negative**, devenind un simbol al **stingerii universale**; „îngerii goi" își ascund nuditatea în noapte și au coborât pe pământ. Căpătând fragilitate umană, îngerii resimt și ei frigul, „zgribulind" ca orice ființă neputincioasă. Precum arhanghelii covârșiți de greutatea aripilor, îngerii dobândesc esență biologică și vor „putrezi sub glie", ca pământenii. **Raiul decăzut** capătă consistența grea a țărânii, în care toate elementele vii se vor descompune, spiritualitatea topindu-se în materialitate. Din pământul care acoperă trupurile „triste", apa vie a poveștilor „va seca", punând capăt miturilor tradiționale referitoare la paradisul imaginar și la făpturile lui diafane.

Exerciții de redactare și compoziții

- „De la escatologia în viziune eminesciană la apocalipsa imaginată de L. Blaga prin negarea tuturor simbolurilor biblice tradiționale"; concepeți o paralelă literară între cei doi mari poeți pe această temă, evidențiind elementele convergente, dar mai ales modalitățile lor artistice diferite de a-și închipui sfârșitul lumii.
- „Sentimentul cosmicului, al ilimitatului și dimensiunea metafizică a artei expresioniste, în general, și a poeziei lui Blaga, în special"; structurați un eseu cu acest titlu, referindu-vă mai ales la temele predilecte din volumele *Pașii profetului* și *Lauda somnului*.
- „De la frenezia maximei exteriorizări la interiorizarea atitudinii lirice"; marcați, într-o compoziție sintetică, evoluția concepției literar-filozofice și a stilului poetic blagian.

Scanned with OKEN Scanner

Cântecul spicelor

Spicele-n lanuri — de dor se-nfioară, de moarte,
când secera lunii pe boltă apare.
Ca fetele cată, cu părul de aur,
la zeul din zare.

O vorbă-şi trec spicele — fete-n văpaie:
secerea lunii e numai lumină —
cum ar putea să ne taie
pe la genunchi, să ne culce pe spate, în arderea vântului?

Aceasta-i tristeţea cea mare — a spicelor
că nu sunt tăiate de lună,
că numai de fierul pământului
li s-a menit să apună.

Abordarea textului în clasă

- Citiţi şi interpretaţi alte poeme aparţinând volumului postum *Cântecul focului*; puneţi în relaţie combustia sentimentală resimţită de poet cu semnificaţiile atribuite „focului" erotic.
- Identificaţi paralelismul simbolic dintre elementele naturale şi etapele vieţii omeneşti şi în alte creaţii blagiene din volumul indicat.
- Comparaţi lirica erotică de senectute scrisă de L. Blaga cu aceea aparţinând lui T. Arghezi şi observaţi, mai ales, similitudinile dintre cei doi sensibili autori: vigoarea imagistică, cerebralitatea notaţiilor poetice, spiritualizarea trăirilor carnale, „lumina raiului" erotizat fiind asociată cu însăşi geneza lumii.

Repere de interpretare

Poemul are o structură prozodică mai apropiată de cea clasică, strofele fiind formate din trei catrene. Cezura (pauza) versurilor se produce aproximativ la mijlocul acestora, fiind marcată grafic prin linie sau prin virgulă. Ca în lirica populară, predomină personificările care umanizează formele naturale. Tema poetică o constituie **paralelismul simbolic** dintre adoraţia „spicelor" faţă de astrul nocturn, la lumina căruia îşi desăvârşesc pârguirea, şi feminitatea adolescentină care îşi formulează

Nivelurile textului poetic

Orice text literar (inclusiv cel poetic) este susceptibil de a fi modulat şi analizat la nivelul diferitelor paliere: **fonetic, gramatical, lexical, interpretativ** (având în vedere că poezia se citeşte şi se recită, arta declamatorie impunând atribuirea de noi semnificaţii textului rostit cu voce tare). Aşadar, intonaţia, registrele vocale alternate, accentuarea şi lungirea pronunţării unor cuvinte, ritmarea frazării poetice, pauzele semnificante, mimica şi gestica, chiar vestimentaţia adecvată conţinuturilor poetice recitate, toate devin **mijloace expresive** de captare a atenţiei auditoriului şi de impresionare artistică a publicului.

Lingvistul structuralist Roman Ingarden apreciază astfel structurarea operei literare:

1) stratul fonemelor din cuvânt şi al unităţilor fonice de nivel superior, construite cu ajutorul fonemelor;

2) stratul unităţilor de semnificaţie de niveluri diferite;

3) diversele straturi schematizate ale viziunii imaginative, precum şi straturile elementelor de continuitate a viziunii imaginative, ca şi seriile alcătuite din aceste elemente;

4) stratul elementelor obiectuale reprezentate şi destinul lor în opera creată (***Structura fundamentală a operei literare***, 1931).

Chiar şi figurile poetice se diferenţiază la nivelul limbajului artistic: fonetic (**figuri de sunet**), morfologic (**figuri de semnificaţie**), sintactic (**figuri de construcţie**) şi lexical (figurile stilurilor deja specializate: **argoul, jargonul, expresiile colocviale cu funcţie literară**).

Scanned with OKEN Scanner

Referințe critice

Blaga simte o plăcere să scuture din pomul liricii sale fructele gândirii prea complicate, pentru a face poemul mai simplu și imaginea mai transparentă.

[...] În spațiul acesta edenic de vrajă vegetală, unde pomii dau în floare și cerbii umblă melancolizați de iubire, există un pom interzis și fructul lui nu trebuie cunoscut. Iubirea rămâne o stare de ispită (s.a.), *un adevăr nerelevat.*

[...] Poezia erotică a lui Blaga oscilează între emoția pură și poezia de cunoaștere, stând la egală distanță de chiotul simțurilor și de reflexia amară. [...] În ciclurile ***Cântecul focului, Corăbii cu cenușă*** *și în alte poezii, Blaga este un poet al transparenței. Bucolica lui este luminoasă, spațiul în care sunt fixate reprezentările erosului e dominat de specii diafane, materia cunoaște un efort de purificare și toate elementele participă la o mare simfonie albă. Putem vorbi de serafismul lui Blaga, comparabil cu acela din proza și din poemele lui Mihai Eminescu.*

Eugen Simion,
Scriitori români de azi

idealul sentimental. Poetul compară spicele coapte la lumina lunii cu fetele ale căror plete par „de aur". Și elementele vegetale, și ființele tânjesc, deopotrivă, după „zeul din zare" (metaforă aliterativă), denumirea divinității fiind sinonimă cu imaginea perfectă a erosului. Blaga apropie spațiul natural de civilizația umană și își imaginează că în cele două lumi — numai aparent distincte — se produc aceleași paradoxuri existențiale: astfel, spicele, „învăpăiate" de iubirea lor pentru zeul selenar, și-ar dori să fie „tăiate" de razele acestuia „în arderea vântului". Însă tristețea destinului lor este marcată de faptul că spicele rămân indisolubil legate de țărâna din care au răsărit, căci soarta le-a menit să fie tăiate numai „de fierul pământului"; aparținând, prin rădăcinile lor, exclusiv teluricului, deci **materialității**, spicele vor să fie fecundate de razele lunii, năzuind la spiritualitatea celestă. Într-o manieră similară, Blaga dorește să evidențieze faptul că destinul omenesc este marcat de aceeași melancolie datorată **incompatibilității dintre ideal și realitate**. Ca și spicele, ființele adolescentine își făuresc din iubire o proiecție ideală, pe care realitățile vieții o vor contrazice mai târziu. Precum în lirica eminesciană, Blaga identifică existența cu dragostea, apropiind lumea telurică de cea astrală, sub semnul comun al atracției erotice. Și în acest poem de senectute, apare termenul esențial al liricii blagiene, și anume „lumina", identificat cu „secera lunii", care simbolizează căldura și luminozitatea corpurilor cerești reflectate asupra Pământului, a formelor vegetale și chiar asupra ritmurilor existenței umane.

Comentând toate volumele de versuri ale lui Blaga apărute postum, criticul Eugen Simion apreciază, în volumul al doilea din *Scriitori români de azi*, că ele au aceeași tematică **erotic-spiritualizată**, asemenea liricii de senectute a lui Tudor Arghezi. Pentru cei doi mari artiști ai cuvântului, **iubirea rămâne un mister esențial nerelevat**, pe care — aidoma preoților păgâni — îl veghează, fără să-l divulge, în calitate de inițiați.

Exerciții de redactare și compoziții

- Consultând și alte volume apărute postum din creația scriitorului (*Corăbii cu cenușă*, *Ce aude unicornul*), conturați — într-un eseu — temele și motivele subiacente ale poeziei de senectute scrise de Lucian Blaga.
- Iubirea ca stare de ispită, ca taină nerevelată în creația blagiană; elaborați un eseu în care să evidențiați concordanța dintre cunoașterea intuitivă a lumii fenomenale și dragostea, care rămâne — în mișcarea sufletească a poetului — un mister sacramental.
- De la serafismul anatomiei feminine ideale (în imaginarul eminescian) la transparența luminoasă a eroticii blagiene și către simbolistica aurorală, purificată, a sentimentului de iubire adolescentină la Nichita Stănescu (*Sensul iubirii*, *O viziune a sentimentelor*, *În dulcele stil clasic*); elaborați un eseu amplu, în care să argumentați perspectiva comună celor trei mari poeți asupra femeii văzute sub chipul serafic al „donnei angelicata" — idealul renascentist.

Bibliografie

- Ion Bălu, ***Lucian Blaga***, Editura Albatros, București, 1986.
- Ion Pop, ***Lucian Blaga — universul liric***, Editura Cartea Românească, București, 1981.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1976.
- Eugen Todoran, ***Lucian Blaga, mitul poetic***, vol. I–II, Editura Facla, Timișoara, 1981–1983.

Scanned with OKEN Scanner

„În blidul meu, ca și în cugetare Deprins-am gustul otrăvit și tare”

Tudor Arghezi

Testament

Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte
Decât un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei până la tine,
Prin râpi și gropi adânci,
Suite de bătrânii mei pe brânci,
Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

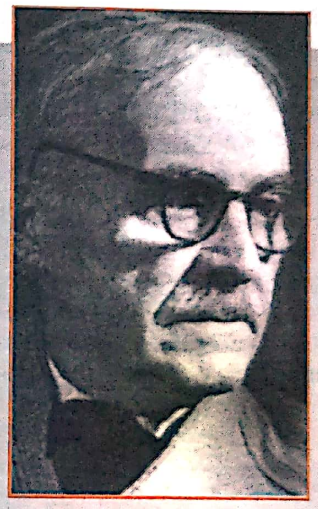
Așeaz-o cu credință căpătâi.
Ea e hrisovul vostru cel dintâi,
Al robilor cu saricile, pline
De osemintele vărsate-n mine.

Ca să schimbăm, acuma întâia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrânii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpâni.
Și, frământate mii de săptămâni,
Le-am prefăcut în versuri și-n icoane.
Făcui din zdrențe muguri și coroane.

Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara, și torcând ușure
Am pus-o când să-mbie, când să-njure.
Am luat cenușa morților din vatră
Și am făcut-o Dumnezeu de piatră,
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale.

Durerea noastră surdă și amară
O grămădii pe-o singură vioară,
Pe care ascultând-o a jucat
Stăpânul ca un țap înjunghiat.
Din bube, mucegaiuri și noroi
Iscat-am frumusești și prețuri noi.
Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Și izbăvește-ncet pedepsitor
Odrasla vie-a crimei tuturor.
E-ndreptățirea ramurei obscure
Ieșită la lumină din pădure
Și dând în vârf ca un ciorchin de negi
Rodul durerii de vecii întregi.

Întinsă leneșă pe canapea,
Domnița suferă în cartea mea.
Slova de foc și slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrățișat în clește,
Robul a scris-o, Domnul o citește,
Făr-a cunoaște că-n adâncul ei
Zace mânia bunilor mei.



Coordonate ale vieții și operei

Lui Tudor Vianu îi aparține observația că „de la Mihai Eminescu încoace lirica românească n-a cunoscut o altă realizare mai de seamă, marcată de o originalitate mai puternică și cu repercusiuni mai întinse asupra întregului scris literar al vremii, decât acelea legate de Tudor Arghezi”. Tudor Arghezi este pseudonimul literar al lui Ion N. Theodorescu, al cărui supranume de scriitor este derivat de la vechea denumire a râului Argeș (Argesis). Ca poet, a debutat în 1896, sub influența liricii simboliste cultivate de Alexandru Macedonski, publicând primul text

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

liric în revista acestuia, „Liga ortodoxă", sub semnătura Ion Theo. Cel mai simbolist dintre ciclurile sale de versuri rămâne cel intitulat ***Agate negre***, integrat apoi în primul volum. Ulterior, va contesta el însuşi simbolismul, mai ales pe cel grandilocvent şi romanţios scris de Ion Minulescu, talentul său poetic înălţându-l deasupra curentelor literare cu care a venit permanent în contact. A avut o copilărie nefericită, pe care şi-a detestat-o, şi o tinereţe contradictorie, retrăgându-se pentru un an din viaţa civilă şi devenind călugăr la mănăstirea Cernica, semn al crizei religioase pe care a traversat-o. Activitatea lirică îi este dublată de una publicistică, în care se manifestă ca un pamfletar incisiv, debutul gazetăresc făcându-şi-l în revista „Facla", condusă de N.D. Cocea. Ulterior va înfiinţa el însuşi, în calitate de tipograf şi editor, reviste şi ziare precum: „Cronica", „Cuget românesc", „Naţiunea" şi celebrele „Bilete de papagal", în care iniţiază o specie literară nouă, numită **tabletă**.

Debutul în volum se produce mai târziu, la aproape 50 de ani, prin publicarea, în 1927, a volumului de versuri ***Cuvinte potrivite***, fapt care a marcat o dată importantă în istoria poeziei române moderne. Acesta a fost urmat de volumul ***Flori de mucigai*** (1931), rod artistic al experienţei detenţiei petrecute în închisoarea Văcăreşti, ca urmare a faptului că luase atitudine împotriva Germaniei fasciste.

Celor două volume remarcabile le-au urmat: ***Cărticică de seară***, devenită ulterior ***Versuri de seară*** (1935), ***Hore*** (1939), ***Una sută una poeme*** (1947), ***1907 — Peizaje*** (1955), ***Cântare omului***, (1956), formând lirica sociogonică a autorului, ***Stihuri pestriţe*** (1957).

Abordarea textului în clasă

- Pornind de la mărturisirile autorului însuşi, identificaţi principiile esteticii „urâtului" nu numai în *Testament* — arta sa literară —, ci şi în alte poeme din volumul *Cuvinte potrivite*.
- „Antipoeticul poate deveni o sursă a lirisului autentic?" Dezbateţi tema propusă. Citiţi, în acest scop şi *Principiile de estetică* ale lui G. Călinescu.
- Explicaţi titlul volumului de debut al scriitorului, din perspectiva îmbinării simbolice a celor două metafore din finalul poemului *Testament* („slova de foc" îngemănată cu „slova făurită").

Repere de interpretare

Titlul poemului cuprinde un termen religios în accepţie laică, „testamentul" liric al autorului referindu-se nu la avuţia materială, ci la totalitatea operelor artistice, pe care le-a creat pe o perioadă de şaptezeci de ani şi pe care le-a destinat cititorilor săi. Dialogul imaginar dintre „tată" şi „fiu" poate fi generalizat ca semnificaţie, deoarece, prin intermediul termenului ce marchează un raport filial, Arghezi se referă nu numai la propriul copil, ci şi la cititorul creaţiilor sale. Pentru scriitor nici un bun material nu poate fi comparabil — ca valoare — cu renumele spiritual al unui zămislitor de literatură şi de artă în genere. De aceea, el a lăsat moştenire atât fiului, cât şi cititorilor săi numele lui „adunat pe-o carte". Arghezi este pe deplin conştient că — prin vocea artistului — şi-au exprimat năzuinţele şi durerile „străbunii" săi. Această calitate a artistului de a deveni, prin talent, exponentul clasei sociale din rândurile căreia provine, este menţionată explicit şi în lirica lui Octavian Goga. Experienţa spirituală, moştenită de poet de la generaţiile anterioare, va fi oferită urmaşilor ca un posibil model moral. Dificultăţile cu care strămoşii s-au confruntat de-a lungul timpului sunt numite metaforic „râpi şi gropi adânci", la suprafaţa cărora ei au urcat „pe brânci", adesea loviţi, dar nu îngenunchiaţi de istorie. Generaţiile tinere vor prelua, din experienţa trecutului, acele exemple care merită să fie respectate şi urmate. Poetul apreciază că versurile lui vor constitui „o treaptă", pe care fiul său o va urca pentru a desăvârşi cunoaşterea vieţii şi a spiritului omenesc. Totodată, îl îndeamnă pe fiul spiritual să aşeze opera poetului „la căpătâi", aşa cum credinciosul apreciază „Biblia" drept modelul creştin călăuzitor al existenţei sale închinate lui Dumnezeu. Creaţia literară argheziană se confundă intenţionat cu „hrisoavele" istorice, în care au fost notate faptele devenirii acestui popor şi ale existenţei „robilor" anonimi care au făurit istoria naţională.

Mândru de ascendenţa lui rurală, de faptul că provine dintr-o familie de ţărani legată intim de istoria şi de tradiţiile acestui pământ, el evocă veacurile care s-au

Scanned with OKEN Scanner

succedat şi care au fost marcate de „sudoarea muncii" miilor de ţărani rămaşi necunoscuţi, care nu s-au clintit de pe aceste meleaguri.

Poetul a cunoscut în profunzime limbajul ţăranilor, în care a descoperit înţelesuri şi virtuţi poetice nebănuite. Din graiul firesc al oamenilor simpli, care îşi îndeamnă vitele la munca ogorului, Arghezi a imaginat „cuvintele potrivite" care au alcătuit universul său liric. În mod simbolic, unealta agricolă tradiţională numită „sapă" a fost transformată în „condei", iar „brazda" pământului roditor a devenit „călimară" şi izvor pentru inspiraţia creatoare. Efortul poetic a fost de durată, deoarece cuvintele au căpătat înţelesuri noi, numai după ce au fost „frământate mii de săptămâni". Experienţa trudnică, anonimă şi mereu identică cu sine a plugarilor români a fost înnobilată de poet şi transformată în „versuri", „icoane", „muguri" şi „coroane" (enumeraţie metaforică). Amăgirile poetului, indignarea şi suferinţa, al căror „venin" l-a gustat de-a lungul vieţii, s-au transformat în „mierea" cunoaşterii — expresie a artei poetice care învinge vicisitudinile existenţei reale. Poetul recunoaşte că versurile lui sunt capabile să exprime şi imagini sensibile, dar au şi tăria „să înjure", atunci când autorul s-a confruntat cu aspecte condamnabile ale lumii contemporane. El şi-a manifestat respectul şi pietatea faţă de cei morţi, făcând din amintirea fiinţelor sacrificate o expresie a divinităţii de neclintit — „Dumnezeu de piatră". Numai spiritele alese — fie datorită credinţei lor religioase, fie înălţate prin harul artistic — sunt capabile să-şi găsească împlinirea „în piscul datoriei" faţă de simbolul divin. Autorul s-a străduit să investigheze teme şi motive lirice mai puţin abordate de către poeţii care l-au precedat. A lărgit universul poetic, inventând noi surse de inspiraţie lirică de o frumuseţe neaşteptată, extrasă din conotaţiile sublimate ale „bubelor, mucegaiurilor şi noroiului", inaugurând curajos **estetica urâtului.**

Apropiindu-se de convingerea critică a lui Călinescu (formulată în *Principii de estetică*), Tudor Arghezi susţine că nu există experienţă umană care să nu poată fi transformată în fapt artistic şi din care beneficiarul produsului estetic să nu poată extrage o pildă semnificativă; totodată, el nu admite distincţia între cuvintele poetice şi non-poetice, apreciind **că limbajul în sine este capabil să devină o mare poezie,** prin geniul lingvistic al celui care îl mânuieşte şi îi acordă semnificaţii nebănuite: „Din bube, mucegaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi / [...] E-ndreptăţirea ramurei obscure / Ieşită la lumină din pădure / Şi dând în vârf, ca un ciorchin de negi, / Rodul durerii de vecii întregi... " Experienţa umană necunoscută sau rămasă nerevelată artistic până la el a fost transformată de Arghezi într-un „bici" al cuvintelor „pedepsitoare". În creaţia sa, au fost armonizate pe deplin „slova de foc" (inspiraţia, harul poetic spontan) şi „slova făurită" (truda, efortul artizanului), reunind înţelesurile poetice tradiţionale ale limbii române cu sensurile noi, descoperite de către Tudor Arghezi în polisemia virtual inepuizabilă a limbajului. Deplina lor armonizare este sugerată de comparaţia materială a „fierului cald îmbrăţişat în cleşte" (obiectul ori sensul nou-creat se desprinde din instrumentul concret sau din matricea spirituală replămădită artistic).

În finalul artei sale literare, Arghezi mărturiseşte că nu a fost decât „robul" care şi-a scris cu umilinţă cărţile, pe care Domnul le va primi drept ofrandă, alături de lectorii săi din prezent şi din viitor, care le vor citi şi pătrunde înţelesurile. În paginile volumelor de versuri răzbate la suprafaţă, din adâncurile creaţiei, „mânia bunilor" poetului, al cărei ecou conştient s-a făcut autorul însuşi.

În 1959 apare ediţia bibliofilă ***Versuri,*** care adună aproape întreaga creaţie lirică argheziană anterioară. Publică apoi ***Frunze*** (1961), ***Poeme noi*** (1963), ***Cadenţe*** (1964), ***Silabe*** (1965), ***Ritmuri*** (1966), ***Noaptea*** (1967), realizând o creaţie beletristică impresionantă, încheiată chiar în anul morţii sale. Între anii 1961 şi 1967, Tudor Arghezi pregăteşte cu migală şi dă la iveală nu mai puţin de 16 volume din ediţia definitivă — ***Scrieri.***

Este uimitor faptul că între 75 şi 87 de ani vitalul poet a creat cele mai complexe poeme din creaţia sa şi cele mai sensibile versuri de dragoste. El s-a afirmat şi ca prozator, realizând opere narative, descriptive şi memorialistice: ***Icoane de lemn, Poarta neagră, Tablete din ţara de Kuty, Cu bastonul prin Bucureşti, Pagini din trecut, Lume veche, lume nouă, Ochii Maicii Domnului, Cimitirul Buna-Vestire, Lina*** (ultimele trei fiind romane). S-a afirmat şi ca dramaturg, impunându-se cu o comedie satirică intitulată ***Seringa*** (1943), alături de ***Negustătorul de ochelari, La comisariat*** etc. (antologate în volumul ***Teatru,*** din 1966).

A murit la 14 iulie 1967, făcându-i-se funeralii naţionale şi fiind înmormântat, conform voinţei proprii, în grădina casei sale de la Mărţişor.

Comparându-i pe cei doi titani ai liricii naţionale, M. Eminescu şi T. Arghezi, se pot remarca similitudini frapante, dar şi deosebiri: înzestraţi cu un talent precoce, amândoi au debutat devreme, în adolescenţă, la numai 16 ani; Eminescu s-a impus conştiinţei naţionale printr-un unic volum, în timp ce Arghezi, scriitor prolific, a publicat până în anul dispariţiei sale; creaţiile lor au modificat radical limbajul poetic românesc şi au impus două stiluri unice, inconfundabile. Ambii au avut

Scanned with OKEN Scanner

geniul limbii artistice; dacă Eminescu şi-a elaborat majoritatea proiectelor lirice încă din anii studenţiei, căutările argheziene pentru găsirea unui drum neumblat în literatură au durat până la maturitatea deplină. Critica a apreciat că vocea poetului a ajuns la sonorităţi autentice abia în 1931 (când împlinise deja 51 de ani), o dată cu publicarea volumului ***Flori de mucigai***; opera eminesciană a ţâşnit ca un fulger, a cărui lumină orbitoare a durat numai 17 ani (1866-1883), tresărind apoi în palide licăriri până în 1889, în vreme ce longevivul Arghezi s-a putut dedica literaturii 71 de ani (1896-1967). Eminescu îşi încheiase, cu puţine excepţii, activitatea literară la 33 de ani, vârstă la care Arghezi, fără să fie un necunoscut, încă nu se impusese în conştiinţa publică; Eminescu, **un Pygmalion**, îndrăgostit încă de pe vremea când trăia la Ipoteşti, imaginează cele mai sensibile versuri de dragoste pentru Galateea ideală, în adolescenţă şi la tinereţe; Arghezi, **personaj faustic**, plăsmuieşte cele mai arzătoare imagini erotice la vârsta senectuţii. Din blocul de marmură al inspiraţiei, Eminescu scoate dintr-odată şi întreagă statuia Poeziei nemuritoare, încălzind răceala imaculată a pietrei cu suferinţa sa; Arghezi a ciocănit îndelung blocul intact pe toate feţele, cioplind cu dalta spiritului forma rotunjită cu migală, ca să o întruchipeze pe zeiţa Olimpului literelor.

Mărturisiri

E miraculos cuvântul, pentru că la fiecare obiect din natură şi din închipuire corespunde un cuvânt. Vocabularul e harta prescurtată şi esenţială a naturii şi omul poate crea din cuvinte, din simboluri, toată natura din nou...

Tudor Arghezi,
Tablete de cronicar, 1960

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Pornind de la aserţiunea critică a lui E. Lovinescu, conform căreia: „Pe când estetica simbolistă are o tendinţă firească spre abstracţie pe care o împinge până la spiritualizarea materiei, estetica arghezian㠠procedează invers, prin materializare", argumentaţi — într-o lucrare eseistică — deosebirile majore dintre poezia simbolistă şi cea scrisă de T. Arghezi, în ciuda faptului că scriitorul a debutat în ambianţa simbolistă creată de Al. Macedonski.
- Ţinând cont de autoportretul liric din *Psalmul* al doilea, creionaţi — într-o compoziţie liberă — o imagine a personalităţii argheziene, aşa cum aţi receptat-o în urma lecturii volumului *Cuvinte potrivite*.
- Daţi o interpretare proprie surselor creaţiei artistice argheziene, aşa cum le receptaţi voi din versurile următoare: „... Am luat cenuşa morţilor din vatră/Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră,/ Hotar înalt, cu două lumi pe poale,/ Păzind în piscul datoriei tale...".

Psalmi*)

Psalm [*Aş putea vecia cu tovărăşie...*]

Aş putea vecia cu tovărăşie
Să o iau părtaşă gândurilor mele;
Noi viori să farmec, nouă melodie
Să găsesc — şi stihuri sprintene şi grele.

Orişicum lăuta ştie să grăiască,
De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde.
O neliniştită patimă cerească
Braţul mi-i zvâcneşte, sufletul mi-l arde.

Ştiu că steaua noastră, ageră-n Tărie,
Creşte şi aşteaptă-n scripcă s-o scobor.
Port în mine semnul, ca o chezăşie,
Că am leacul mare-al morţii tuturor.

Pentru ce, Părinte,-aş da şi pentru cine
Sunetul de-ospeţe-al bronzului lovit?
Pâinea nu mi-o caut să te cânt pe tine
Şi nu-mi vreau cu stele blidu-nvăluit.

Trupul de femeie, cel îmbrăţişat,
Nu-l voi duce ţie, moale şi bălan;
Numai suferinţa cerului, păcat
Nu-i cu ea să turburi apa din Iordan.

Vreau să pier în beznă şi în putregai,
Nencercat de slavă, crâncen şi scârbit.
Şi să nu se ştie că mă dezmierdai
Şi că-n mine însuţi tu vei fi trăit.

*) Din raţiuni de spaţiu tipografic, în manual nu sunt reproduse versurile tuturor psalmilor din volumul *Cuvinte potrivite*.

Scanned with OKEN Scanner

Psalm [*Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!...*]

Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!
Copac pribeag uitat în câmpie,
Cu fruct amar şi cu frunziş
Ţepos şi aspru-n îndârjire vie.

Tânjesc ca pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cânte-n mine şi să zboare
Prin umbra mea de fum.

Aştept crâmpeie mici de gingăşie,
Cântece mici de vrăbii şi lăstun
Să mi se dea şi mie,
Ca pomilor de rod cu gustul bun.

Nu am nectare roze de dulceaţă,
Nici chiar aroma primei agurizi,
Şi prins adânc între vecii şi ceaţă,
Nu-mi stau pe coajă moile omizi.

Nalt candelabru, strajă de hotare,
Stelele vin şi se aprind pe rând
În ramurile-ntinse pe altare —
Şi te slujesc; dar, Doamne, până când?

De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte
Şi de-a rodi metale doar, pătruns
De grelele porunci şi-nvăţăminte,
Poate că, Doamne, mi-este de ajuns.

În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Şi mă muncesc din rădăcini şi sânger.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când, câte un pui de înger,

Să bată alb din aripă la lună,
Să-mi dea din nou povaţa ta mai bună.

Psalm [*Ruga mea e fără cuvinte...*]

Ruga mea e fără cuvinte,
Şi cântul, Doamne, mi-e fără glas.
Nu-ţi cer nimic. Nimic ţi-aduc aminte.
Din veşnicia ta nu sunt măcar un ceas.

Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune,
Nici omul meu nu-i, poate, omenesc.
Ard către tine-ncet, ca un tăciune,
Te caut mut, te-nchipui, te gândesc.

Ochiul mi-e viu, puterea mi-e întreagă
Şi te scrutez prin albul tău veştmânt
Pentru ca mintea mea să poată să-nţeleagă
Nengenunchiată firii de pământ.

Săgeata nopţii zilnic vârfu-şi rupe
Şi zilnic se-ntregeşte cu metal.
Sufletul meu, deschis ca şapte cupe,
Aşteaptă o ivire din cristal,
Pe un ştergar cu brâie de lumină.

Spune tu, Noapte, martor de smarald,
În care-anume floare şi tulpină
Dospeşte sucul fructului Său cald?

Gătită masa pentru cină,
Rămâne pusă de la prânz.
Sunt, Doamne, prejmuit ca o grădină,
În care paşte-un mânz.

Psalm [*Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă...*]

Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă
În recea mea-ncruntată suferinţă.
Dacă-ncepui de-aproape să-ţi dau ghes,
Vreau să vorbeşti cu robul tău mai des.

De când s-a întocmit Sfânta Scriptură
Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură
Şi anii mor şi veacurile pier
Aci sub tine, dedesubt, subt cer.

Când magii au purces după o stea,
Tu le vorbeai — şi se putea.
Când fu să plece şi Iosif,
Scris l-ai găsit în catastif
Şi i-ai trimis un înger de povaţă —
Şi îngerul stătu cu el de faţă.
Îngerii tăi grijeau pe vremea ceea
Şi pruncul şi bărbatul şi femeea.

Doar mie, Domnul, veşnicul şi bunul,
Nu mi-a trimis, de când mă rog, nici-unul...

Simbolul
Figură de semnificaţie

● Din fr. **symbole** — lat. **symbolum**, gr. **symbolon** — „semn de recunoaştere."

Simbolul este un semn concret (obiect, imagine) care reprezintă un alt obiect, o persoană, o situaţie, o abstracţiune, o entitate transcendentă etc. Termenul provine de la cuvântul care, în Grecia antică, stabilea un semn de recunoaştere dintr-un obiect rupt în două jumătăţi şi împărţit între doi parteneri de afaceri, sau între o gazdă şi oaspetele său (gr. **symbolon** provine din gr. **symballein** — „a păstra împreună").

La baza oricărui simbol stă o legătură ce poate fi:

a) **ontologică** sau **de natură** (Crucea ca simbol al creştinismului);

b) **analogică** sau **de formă** (porumbeii, ca păsări ale zeiţei Venus, simbol al iubirii în Antichitate);

c) **convenţională** sau **de înţelegere** (drapelele şi stemele statelor).

Asociaţiile de semnificaţii care stau la baza simbolului sunt:

a) **convenţionale** (ori consacrate), stabilite în timp, prin tradiţie;

b) **contingente**, rezultat al unor creaţii personale (de exemplu, Luceafărul eminescian ca simbol al geniului izolat în lumea lui de esenţe).

Literatura, ca artă a limbajului, utilizează — drept simbol esenţial — **cuvântul**. În cadrul artei literare, simboluri devin şi imaginile artistice. Prin natura sa complexă, simbolul exprimă, uneori, generalul prin particular, alteori, particularul tot prin particular, cumulând, în ambele cazuri, sensul lui propriu (imaginea concretă prin care este reprezentat) şi **cel simbolic** (de pildă, în poezia ***Gorunul*** de L. Blaga — o elegie funerară — percepem atât imaginea concretă a copacului falnic „din margine de codru", cât şi pe cea simbolică a timpului ce conduce,

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

inexorabil, ființa către moarte). Același simbol poate avea sensuri diferite, în funcție de cultura care l-a creat, ori de contextul specific al operei în care apare. Goethe consideră drept o **reprezentare simbolică** „natura însăși a poeziei".

Funcțiile simbolului

În evoluția literaturii, înțelesul termenului a variat de la o epocă literară la alta: în Evul Mediu, a fost perceput ca un semn al sacrului, în mișcarea preromantică „Sturm und Drang" — ca forță creatoare, în romantism — drept semn al inefabilului, în simbolism — ca element plurivalent, conceput ca modalitate de acces, prin intermediul **sinesteziei**, la adevărul profund (ascuns după aparențe), dar, în același timp, și ca mod de formulare artistică a trăirilor personale.

Literatura secolului al XX-lea — îndeosebi suprarealismul — profită de **simbolurile psihanalizei**, considerate ca expresie derivată, în conștient, a pulsiunilor și a traumelor refulate în subconștient. Față de literatura epocilor anterioare, în care predominau simbolurile consacrate prin tradiție, curentele avangardiste neagă în mod vehement simbolurile convenționale, pe care le desacralizează, conferindu-le înțelesuri noi și prozaice.

Dacă **metafora** sensibilizează aproape întotdeauna imaginea unui obiect **concret**, simbolul constituie o imagine **analogică** ori **convențională**, menită **să individualizeze** o **idee abstractă**; metafora poate avea și **un rol estetic** în sine, fără legătură tematică cu mesajul operei lirice, în timp ce simbolul vizează sistematic **transmiterea** și **plasticizarea** mesajului poetic.

Psalm [*Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere...*]

Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere
Și te pândesc în timp, ca pe vânat,
Să văd: ești șoimul meu cel căutat?
Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere.

Pentru credință sau pentru tăgadă,
Te caut dârz și fără de folos.
Ești visul meu, din toate, cel frumos
Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă.

Ca-n oglindirea unui drum de apă,
Pari când a fi, pari cînd că nu mai ești;
Te-ntrezării în stele, printre pești,
Ca taurul sălbatec când se-adapă.

Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămân cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor.
Vreau să te pipăi și să urlu: «Este !»

Psalm [*Ca să te-ating, târâș pe rădăcină...*]

Ca să te-ating, târâș pe rădăcină,
De zeci de ori am dat câte-o tulpină,
În câmp, în dâmb, în râpi și-n pisc,
Viu când mă urc, și trist când iar mă isc.

Am fost un pai și am răzbit în munte,
Molift înnalt și mândru că pui punte
Pe creștete, din lume către veac.
Și-am ascultat bătaia-i de tictac.

Hrănit cu piatră și-adăpat cu vânt,
De-a fi-n vecii o streajă mă-nspăimânt.
Mi-e foame de nisip și lut
Și dor de apele din care n-am băut.

M-aș umili acum și m-aș ruga:
Întoarce-mă, de sus, din calea mea.
Mută-mi din ceață mâna ce-au strivit-o munții
Și, adunată, du-mi-o-n dreptul frunții.

Abordarea textelor în clasă

- Citiți și psalmii ale căror versuri nu sunt reproduse în manual și interpretați, în detaliu, semnificațiile fiecărui poem în parte, analizând și realizarea lor stilistică desăvârșită.
- Explicați criza mistică traversată de poetul care a înțeles că adevărata credință nu se poate manifesta în afara dogmei, pe care vrea s-o respingă.
- Urmăriți, de-a lungul *Psalmilor*, tensiunea dramatică a relației om — Dumnezeu, amândoi angajați într-o dispută fără soluție, amară, contestatară până la imprecație, însă, totodată, plină de fervoarea implorării și a nevoii de a se regăsi unul în celălalt.
- Unde greșește mereu poetul și unde trebuie să-l căutăm pe Dumnezeu? În afara sau în interiorul făptuirii noastre? Dezbateți aceste probleme, folosind chiar argumentele poetului din imnurile sale religioase.
- Alegeți un *Psalm*, pe care îl simțiți mai aproape de gândul și de sufletul vostru, și comentați, încercând să răspundeți întrebărilor sau neliniștilor formulate de poet în cuprinsul acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

Lirica de inspiraţie religioasă

În epoca literară contemporană lui Arghezi, scrie psalmi Al. Macedonski, influenţându-l cu certitudine pe cel căruia i-a girat debutul literar. Acest tip de poezie liturgică şi filozofică s-a potrivit personalităţii argheziene şi astfel au rezultat şaisprezece poeme fără titulaturi distincte, cărora li s-au adăugat: *Psalm de tinereţe*, *Psalmistul*, *Psalmul de taină* şi *Psalmul mut*. În afara poemelor integrate în volumul inaugural, celelalte au apărut în volume de senectute (*Frunze*, *Poeme noi*, *Silabe*, *Noaptea*) şi chiar periodice. Volumul *Cuvinte potrivite* cuprinde unsprezece poeme de factură existenţial-religioasă şi cele mai cunoscute ale poetului. Precizăm faptul că psalmul subintitulat *Ca să te-ating târâş, pe rădăcină* a apărut, iniţial, în volumul *Alte cuvinte potrivite*, din 1940, şi a fost reintegrat, ulterior, în primul volum.

Cu excepţia *Psalmului de taină* (de factură erotică), toate celelalte poeme au câte un subtitlu, relevat în primul vers, de obicei cu valoare aforistică şi capabil să rezume conţinutul de idei al fiecărui *Psalm* în parte.

Aceste poeme îşi au sorgintea în experienţa nemijlocit religioasă a lui Arghezi. Trecând printr-o dublă criză — morală şi religioasă — Arghezi chiar ezitase, în tinereţe, între viaţa laică şi cea ascetică. Problema acceptării sau a contestării existenţei divine, din care omul şi-a făcut un idol şi o credinţă, este dezbătută dramatic de către autorul liric. Personalitate vitală şi spirit contestatar, Arghezi a oscilat mereu între „credinţă" şi „tăgadă", solicitând din partea divinităţii să dea semne palpabile despre existenţa sa. Arghezi nu s-a inspirat numai din creaţia religioasă cultă, ci şi din cea folclorică. După modelul liricii populare, *Psalmii* arghezieni sunt dialoguri imaginare între poet şi Mântuitor, căruia cel dintâi îi cere disperat să i se revele. Limbajul poetic este solemn, fie patetic, fie contestatar, adesea aforistic, concentrând, în propoziţii antitetice, speranţa ori deznădejdea spiritului care invocă. În eul poetic arghezian au coexistat omul credincios şi cel tăgăduitor al oricărei forme de obedienţă faţă de divinitate.

Critica a vorbit — despre această atitudine contradictorie, despre „hybrisul" arghezian, acea trufie a artistului care scormoneşte cu mintea faţa nevăzută a universului ce-l fascinează. Arghezi n-a trăit, propriu-zis, revelaţia absolutului creştin, el a fost, mai degrabă, fratele spiritual al eroului biblic Toma Necredinciosul. Îndemnul mesianic de „a crede fără a cerceta" a fost în contrast cu neliniştea intrinsecă firii autorului, cu febrila lui curiozitate şi cu nevoia umană de concretul dovezilor. De aceea, poetul a repetat — la nivelul artei — experienţa biblică a lui Lucifer, pe lângă Dumnezeu, **încercând să se apropie de divinitate prin negaţie**. Aşadar, **există în *Psalmi* un strat liric religios şi un substrat demonic**, datorat atât temperamentului rebel al scriitorului, cât şi simţului copleşitor al materialităţii lumii, care-l stăpâneau deopotrivă.

Neputând să aibă acea fervoare mistică, nici să manifeste pietatea absolută, care nu îndrăzneşte să treacă de misterul şi de poruncile divine, fostul monah s-a rupt de evlavia unui ascet adevărat. El a creat un fel de **teologie negativă**, care era specifică curentului literar numit **expresionism**, punct de convergenţă între T. Arghezi şi

Invocaţia poetică
Figură de insistenţă

● Din fr. **invocation**, lat. **invocatio** — „chemare".

Reprezintă interpelarea adresată unei muze (în lirica antică), divinităţii, unui element natural personificat, unui erou real, imaginar sau absent, cu scopul de a formula o rugăminte, o cerere de sprijin, un îndemn etc. Uneori, se îmbină cu interogaţia retorică, potenţând atitudinea autorului liric.

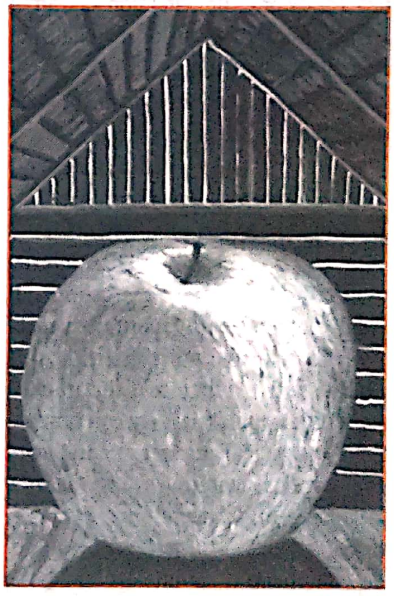
Exemple:

„Cântă, zeiţă, mânia ce-aprinse pe Achil Peleianul!"
(Homer)

„O, tablou măreţ, fantastic!..."
(V. Alecsandri)

„Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne...?!"
(M. Eminescu)

„Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!"
(T. Arghezi)



Ion Dumitriu, *Rod*

Scanned with OKEN Scanner

Hiperbatul (Dislocarea)
Figură de construcţie

● Din gr. **hyperbaton**: hyper: „peste", **banein** — „a merge".

Înrudit cu inversiunea, hiperbatul (numit şi hiperbată) este procedeul retoric care constă în întreruperea forţată a ordinii obişnuite într-un enunţ, prin introducerea unui termen sau chiar a mai multora într-o topică inversată:

„Feciori, la zece fete, **cinci**..."
(G. Coşbuc)

„Eşti ca vioara, **singură**, ce cântă..."
(T. Arghezi)

„Trandafiri aruncă **roşii**/ Peste unda fermecată [...] Ca să iasă chipu-n faţă,/ Trandafiri aruncă **tineri**..."
(M. Eminescu)

Anacolutul

● Din fr. **anacoluthe**, gr. **anacholouthon** — „întrerupere".

Întreruperea continuităţii sintactice în propoziţie ori în frază este considerată o greşeală în limba standard. În exprimarea literară, anacolutul poate reproduce **stilul oral**, sau este folosit adesea **ca mijloc de caracterizare**. Formele de exprimare lirică anacolutică (dezacordurile intenţionate) atrag atenţia asupra rupturilor aparente în coerenţa mesajului artistic:

„**El** iar, privind de săptămâni,/ **Îi** cade dragă fata..."
(M. Eminescu)

„Căci **Dumnezeu** păşind apropiat/
Îi vezi lăsată umbra printre boi..."
(T. Arghezi)

Perturbaţiile topice în limbajul poetic ambiguizează raporturile sintactice atât la nivelul propoziţiei, cât şi la nivelul frazei, în timp ce dislocările (de tipul hiperbatului şi al anacolutului cu funcţie artistică) generează combinaţii sintagmatice neobişnuite, creatoare de sensuri noi. Concentrarea expresiei lirice, în opoziţie cu relaxarea regulilor de combinare a cuvintelor, **enunţurile**

▶▶▶

L. Blaga. Când simte că divinitatea nu-i răspunde, poetul–psalmist îşi confecţionează o aură demonică, proferând chiar blesteme asupra tăcerii şi a însingurării divine. Dar el a înţeles că „tăgada" perpetuată devine sterilă, în timp ce numai „credinţa" îi asigură omului forţa spirituală de a continua aventura cunoaşterii.

Psalm [*Aş putea vecia cu tovărăşie...*]

În primul text liric cu titlul de *Psalm*, poetul mărturiseşte că în sufletul lui arde „o neliniştită patimă cerească". Pentru a putea exprima ideea de nemărginire, el caută „noi viori" şi „nouă melodie", aşadar, modalităţi poetice novatoare. Chiar dacă „lăuta" — metaforă a creaţiei — „ştie să grăiască" de la sine, poetul are nevoie de un altfel de limbaj, pe măsura importanţei temei lirice pe care o abordează. El este convins că scriitorul poartă în sine, „ca o chezăşie", posibilitatea de a îndepărta de cititor clipa morţii, prin „leacul" sufletesc oferit de opera sa. Citind şi bucurându-se spiritual, omul amână proximitatea sfârşitului. Printr-o succesiune de întrebări retorice, el se adresează părintelui ceresc, susţinând că există „bunuri" în viaţa omului, care nu merită să fie jertfite, precum iubirea carnală: „Trupul de femeie, cel îmbrăţişat,/ Nu-l voi duce ţie, moale şi bălan...". Spiritul poetului se simte deja familiarizat cu spaţiul ceresc, trăind într-o frăţească „tovărăşie" cu eternitatea divină. Şi, totuşi, ultima strofă este o coborâre voită în materialitatea lucrurilor, o reîntoarcere în spaţiul imund al „beznei şi al putregaiului". Totodată, ar vrea să ascundă de semenii lui faptul că încrederea în Dumnezeu îi „dezmierdase" multe ceasuri ale singurătăţii şi ale recluziunii monahale, când harul inspiraţiei părea să se fi pogorât asupra făpturii lui „de lut".

Psalm [*Sunt vinovat că am râvnit...*]

În acest poem, Arghezi îşi asumă „vinovăţia" pentru curiozitatea sa nesecată, manifestată faţă de toate formele de existenţă materială şi spirituală: „Eu am dorit de bunurile toate" (vers în care apare un complement direct construit într-o manieră inedită cu prepoziţia simplă „de", a cărei **valoare partitivă** subliniază abundenţa lucrurilor râvnite de poet). Cuvântul metaforic „cetate" sugerează inaccesibilitatea anumitor zone de cunoaştere, pe care poetul a încercat zadarnic să le descifreze, „prădându-le" „cu braţu-ntins, cu pumnu-nchis". El recunoaşte că erosul a exercitat asupra sa o atracţie sinonimică cu extazul încercat în preajma divinităţii: „Iar când plecam călare, cu trofee / Furasem şi câte-o femeie...". Întocmai ca Lucifer, a avut curajul să conteste existenţa divinităţii şi chiar să modifice condiţia de excepţie a instanţei supreme. Poetul îşi asociază imaginea luciferică a unui vânător împătimit, al cărui act simbolic constă în aruncarea săgeţilor — precum dacii de odinioară — către cer: „Cercasem eu, cu arcul meu, / Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!".

Un autoportret în contraste sugestive îşi creionează scriitorul însuşi: în confruntarea cu viaţa şi truda scrisului, n-a cunoscut tentaţia facilului care mediocrizează fiinţa; în existenţa materială (simbolizată prin „blid"), ca şi în cea spirituală (concentrată în „cugetare"), a fost deprins cu aromele „tari", în locul „mierii" prea dulcege; creatorului de „stihuri" i-a plăcut să risipească „bezna" cu lumina artei, să facă tăcerea elocventă şi să distrugă cu „lanţurile" zidurile şi „uşile" captivităţii

Scanned with OKEN Scanner

umane; nu şi-a ales cărarea largă în viaţă, ci „poteca strâmtă", ducând pe umeri povara responsabilităţii de artist al cuvântului.

Finalul poemului evidenţiază antiteza dintre orgoliul inconştient al poetului, dornic să cunoască „bunurile toate", şi voinţa divină „zicând că nu se poate", marcând, astfel, limitele năzuinţelor omeneşti.

Psalm [*Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!...*]

În cel de-al treilea *Psalm*, starea de spirit arghezian se înrudeşte cu melancolia lui Eminescu şi cu solitudinea bacoviană. Printr-o inversiune sintactică, poetul aşază adverbul „tare" la debutul primului vers, formând superlativul absolut al adjectivului „singur". Cuvântul „pieziş" este o construcţie morfologică tipic arghezian, cu valoare adjectivală (nu adverbială, ca în exprimarea obişnuită) şi reflectă neîncrederea poetului în el însuşi şi în formele de existenţă din jurul său. Se observă derivarea adjectivului de la substantivul „piază", marcând ideea poetică a faptului că scriitorul s-a simţit un damnat, urmărit toată viaţa de o „piază rea" (sintagmă fixă în limba română). Ca în lirica folclorică, Arghezi se defineşte prin comparaţie succesivă cu elementele din natură, predominând vegetalele lemnoase. Aceeaşi comparaţie apare şi în lirica lui Octavian Goga, în cea a lui Lucian Blaga (poemul *Belşug*) şi în textele parnasiene scrise de I. Barbu, la începutul activităţii sale literare (poemul *Copacul*). Arghezi se proiectează aidoma unui „copac pribeag", care s-a rătăcit de pădurea originară şi creşte izolat, „în câmpie". Frunzişul său este plin de „ţepi", iar fructele lui rodesc „amărăciune", în loc de poame dulci. Izolarea poetică se îmbină cu tristeţea, iar melancolia — cu starea de aşteptare. Ar dori ca spiritul să-i fie invadat de cântecele sonore ale „păsărilor ciripitoare" şi ca toată natura să-şi trimită mesagerii „prin umbra lui de fum". Sufletul poetului simte nevoia de tandreţe şi de „crâmpeie mici de gingăşie", exprimate discret, în ciripitul păsărilor şi în cântecele „lăstunilor". Rodul amar al suferinţei şi al mefienţei faţă de tot ce-l înconjoară ar vrea să fie înlocuit cu „gustul bun" al certitudinii şi al încrederii. El recunoaşte că slujeşte misterul divin, dar îşi pune întrebarea retorică până când va îngenunchea cu fruntea plecată, în faţa altarului. Îi reproşează, discret, spiritului universal că l-a abandonat şi „l-a lăsat uitării", astfel încât fiinţa poetului a sângerat „din rădăcini". El solicită trimiterea, din partea divinităţii, din când în când, a „câte unui pui de înger", mesager înaripat al inocenţei gândului, care să-i transmită — celui chinuit de amărăciune — „povaţa sa mai bună".

Psalm [*Ruga mea e fără cuvinte...*]

Psalmul al patrulea denotă aceeaşi atmosferă de calm sufletesc care predomină şi în poemul elegiac anterior, echivalând cu o rugăciune ori cu o confesiune către stăpânul ceresc. Gestul implorator este marcat de „ruga" poetică exprimată „fără cuvinte", în timp ce cântecul din interiorul fiinţei sale răsună „fără glas". Cuvintele şi melosul i se par lui Arghezi forme insuficiente de manifestare a implorării lăuntrice. Nu cere dumnezeirii nimic şi nici nu vrea să-i tulbure seninătatea celestă cu evocarea existenţei umile a unui singur om. Într-un vers aforistic, poetul susţine că durata vieţii sale reprezintă abia o frântură neesenţială din curgerea eternă a firii:

paratactice (simplu alăturate, fără ajutorul vreunui termen de legătură — conjuncţie, adverb, element ortoepic) sunt modalităţi sintactice şi stilistice totodată, care caracterizează poezia contemporană, mai ales a ultimelor decenii (postmodernistă şi postpostmodernistă, din generaţia anilor '90).

Enumeraţia
Figură de construcţie

● Din fr. **énumération**, lat. **enumeratio** — „înşiruire, enumerare".

Este figura de stil care constă în înşiruirea unor termeni de acelaşi fel, sau purtători ai unor sensuri apropiate în context, înşiruire care conduce la amplificarea ideii exprimate. Precum repetiţia, este **o figură de stil a insistenţei**, accentuând aspectele esenţiale privitoare la o temă comună:

„Eram aşa de obosit/**de primăveri,/ de trandafiri/ de tinereţe/** şi **de râs.**" (Lucian Blaga) – enumeraţie metaforică;

„În **flori**, în **ochi**, pe **buze** ori **morminte**" (L. Blaga) – enumeraţie simbolic-ontologică;

„Nu-l speria, căpitane!... Boierii sunt slabi la fire:/ **Braţul, haina, mintea, faţa, inima** totu-i subţire..."
(B.P. Hasdeu) – enumeraţie descriptivă şi metonimică.

Enumeraţia se îmbină, adesea, cu repetiţia, metafora, metonimia ori sinecdoca.

Elemente de prozodie
Senária

● Din engl. **senary**, fr. **sénaire**, lat. **senarius** — „vers de şase picioare" extins la strofă.

Deşi se mai numeşte şi **sextină**, sinonimia lor nu este perfectă, ca şi în cazul perechii „terţet – terţină". Uzual, ea defineşte strofa de şase versuri, aşa cum a conceput Ion Budai-Deleanu cunoscuta sa epopee eroicomică, ***Ţiganiada***. Acest tip de strofă apare şi în lirica lui M. Eminescu (***Egipetul***, ***La Bucovina***, ***La Heliade***, ***Epigonii***,

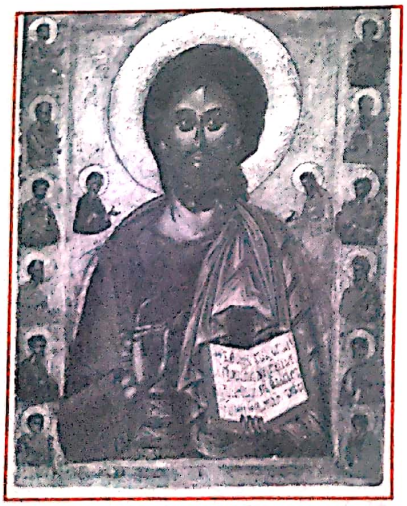
Scanned with OKEN Scanner

postuma: ***Memento mori***), T. Arghezi (***Litanii***, ***Binecuvântare***), George Coşbuc (***Moartea lui Fulger***, ***Nebuna***, ***Fata morarului***, ***Vântul***), O. Goga (***Eu ştiu un basm***, ***Cântece*** – I).

Sextina

● Din fr. **sextine**, lat. **sextus** — „al şaselea".

Sextina defineşte mai ales o poezie **cu formă fixă**, alcătuită din şase strofe de câte şase versuri fiecare şi o ultimă strofă de trei versuri, poezia având în total 39 de stihuri. Este scrisă, în general, în **decasilabi** (versuri de 10 silabe) sau **endecasilabi iambici**. Cuvintele finale din versurile primei strofe se regăsesc, în ordine diferită, la sfârşitul versurilor tuturor celorlalte cinci strofe. Ultima strofă conţine cuvintele finale ale versurilor primei strofe, la mijlocul şi la sfârşitul celor trei versuri. Această formă fixă de poezie a fost creată de trubadurul provensal Arnaud Daniel, în secolul al XII-lea, fiind apoi preluată de către Dante, Petrarca, poeţii francezi ai Pleiadei, romanticii şi poeţii moderni, precum Ezra Pound, T.S. Eliot şi W.H. Auden.



Icoana din Moldova, sec. al XVI-lea

„Din veşnicia ta nu sunt măcar un ceas...". Efortul de a medita la substanţa şi la formele de manifestare ale divinului este atât de intens, încât psalmistul arde mocnit, „ca un tăciune". Mintea omenească, obişnuită să gândească totul în termenii determinării sale biologice, a înzestrat divinitatea cu însuşiri antropomorfe, făcând-o să semene nu imaginii generice a Creatorului, ci făpturii create. Dar poetul este tentat să înţeleagă misterul existenţei divine dincolo de aparenţa ei, chiar depăşindu-şi firea limitată de pământean. Zbuciumul credinciosului constă în faptul că el aşteaptă un semn ceresc, prin care să comunice cu absolutul închipuit. Dorinţa acută de comunicare — atât de specific omenească — este exprimată stilistic printr-o enumeraţie pronominală şi verbală: „Te caut mut, te-nchipui, te gândesc [...] te scrutez". Dacă divinitatea are capacitatea proteică de a se reîntrupa în fiecare „floare şi tulpină", poetul este disperat, deoarece nu ştie în care anume dintre formele teluricului „dospeşte sucul fructului Său cald" (notare cu majusculă, ca în „Biblie"). Compararea metaforică a eului propriu cu o „grădină" — în care „paşte-un mânz" — denotă puritatea stării de aşteptare a răspunsului din partea divinităţii de către poet.

Psalm [*Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă...*]

În acest psalm, starea de spirit melancolică a poetului evoluează, treptat, către reproşul adresat lui Dumnezeu, care s-a retras din lume după patimile îndurate şi încheiate cu răstignirea sa. Arghezi regretă făţiş timpurile biblice, când Tatăl ceresc îşi trimisese Fiul întrupat pe pământ şi acesta dialoga cu oamenii, aşa cum arată Sfânta Scriptură. Suferinţa psalmistului se îndârjeşte, devenind „rece şi încruntată", căci poetul ar vrea ca Dumnezeu „să vorbească cu robul său mai des". El îi reproşează divinităţii indiferenţa şi faptul că atâţia dreptcredincioşi au pierit o dată cu anii şi cu veacurile, fără să primească vreun răspuns. De aceea, reînvie amintirea întâmplărilor miraculoase din Noul şi din Vechiul Testament, precum: episodul călătoriei Magilor, dialogul între aceştia şi Dumnezeu, îngerii trimişi în sprijinul celor aleşi de divinitate pentru a împlini miracolele sale pe pământ. Psalmistul se tânguie de faptul că nu se numără printre cei aleşi şi că divinitatea este atât de tăcută faţă de el, netrimiţându-i nici un mesager care să-i facă indubitabilă credinţa. Sentimentul că este ocolit de bunăvoinţa divină este marcat sintactic de aşezarea, la debutul şi la încheierea ultimului vers, a negaţiilor verbale şi pronominale: „Doar mie, Domnul, veşnicul şi bunul, / Nu mi-a trimis, de când mă rog, nici-unul...".

Psalm [*Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere...*]

De data aceasta, solicitarea poetului de a căpăta măcar o dovadă palpabilă despre manifestarea divină capătă accente mai violente, susţinute prin verbe dinamice şi cu înţelesuri materiale, precum: „a drămui", „a pândi", „a căuta", „a ucide", „a pipăi", indicând tangibilitatea şi complexitatea formelor de manifestare divină, atât de intens dorite de poet. Disnerarea artistului se naşte din faptul că Dumnezeu s-a-ndepărtat prea mult de supuşii săi, retrăgându-se în spaţiul celest. Poetul recurge la o imagine cinegetică, întrebându-se, retoric, dacă divinitatea este „şoimul lui cel căutat". El ezită între instinctul uman de a distruge orice formă de idealitate şi îngenuncherea în faţa stăpânului ceresc. Atitudinile sale extreme în raport cu dumnezeirea sunt

Scanned with OKEN Scanner

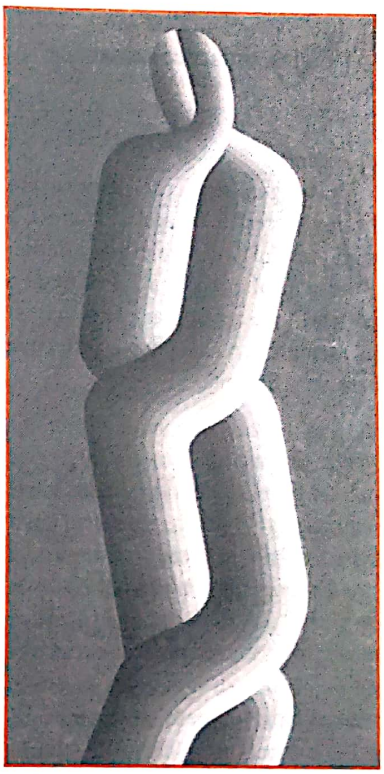
„credința" și „tăgada". Dialogul cu divinitatea este dominat de impresia zădărniciei, sugerate prin locuțiunea adverbială „fără de folos". Omul este făcut să aibă idealuri, care să-i satisfacă nevoia de împlinire sub semnul imaginarului și de modele spirituale. De aceea, Arghezi recunoaște existența unui Dumnezeu atotputernic, ocrotitor și blând față de umanitate, constituind „visul meu, din toate, cel frumos / Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă..." Siguranța și incertitudinea, afirmația și negația se succed rapid în sufletul poetului, așa cum oglinzile apelor se tulbură la cea mai mică atingere din afara lor. Existența și nonexistența divinului i se par la fel de probabile, tulburându-i vocația umană pentru trăirea convingerii definitive asupra dumnezeirii: „Pari când a fi, pari când că nu mai ești..." Poetul are curajul inconștient de a se ridica la înălțimea instanței supreme, de a se măsura cu puterea ei nemărginită, dar temându-se „să iasă biruitor" din această confruntare, rodnică tocmai prin misterul ei. Ultimul vers evocă, totuși, nevoia imperioasă a omului de universul concret și tangibil: „Vreau să te pipăi și să urlu: «Este!»"

Psalm [*Pentru că n-a putut să te-nțeleagă...*]

Poemul acesta dezvăluie limitele antropomorfe ale gândirii umane, care nu poate aproxima esența divină decât în termenii specifici legilor pământești. Ucenicii Mântuitorului și sfinții l-au înfățișat omenește, fie ca pe un tânăr, fie ca pe un bătrân cu „barbă-ntreagă" și „toiag", înveșmântat permanent în „haine de împărat". Ei și-au închipuit o divinitate supărată, amenințând speța umană cu pedepse grele pentru greșelile și păcatele ei necurmate. În antiteză, Arghezi imaginează un părinte divin serenisim, înzestrat cu calm și înțelegere față de erorile omenești. Situându-se dincolo de viață și de moarte, fiind deopotrivă în fire și în afara ei, Dumnezeul arghezian se cuvine să manifeste blândețe pentru făptura „de vis și lut" a omului și pentru „deșertăciunea" lui. Instanța supremă astfel concepută reprezintă justificarea existenței și a creației lui Arghezi. El numește divinitatea pe rând: „izvor", „cântece", „nădejde" și „trudă", laolaltă dând semnificație vieții autorului. „Din miezurile vii" ale incertitudinilor sale și din aplecarea asupra tainelor existenței divine, Arghezi și-a alcătuit strălucitoarea „boabă de mărgea", metaforă semnificând o sursă fundamentală a operei sale lirice. Ultima strofă este un joc poetic al formelor verbului „a fi", care atestă prezența divinității în gândul imaterial al oamenilor, oscilând între „amintirea" faptelor biblice și „putința" de a resacraliza lumea prin exemplaritatea lor.

Psalm [*Pribeag în șes, în munte și pe ape...*]

„Psalmul" al optulea este, prin excelență, un poem filozofic și o meditație asupra luptelor, contradicțiilor și a sentimentelor ce animă făptura umană și definesc rolul ei în univers. Termenul-cheie cu care debutează poemul este un epitet inversat („pribeag"), reliefând neliniștea omului care nu-și găsește, până la capăt, locul și rostul în lume. Termenii geografici: „șes", „munte", „ape", deși au o substanță telurică, dobândesc semnificații spirituale, configurând întregul macrocosmos. Poetul este conștient de limitele sale existențiale, definite prin epitetul metaforic „marele ocol", din care nimeni nu poate să fugă. Cu cât ființa umană se apropie de bătrânețe, de neputință și de moarte, cu atât hotarele firii îi sunt mai aproape și spiritul uman pare mai îngrădit. Fiecare formă de cunoaștere este o deschidere și o închidere în același



Dorel Zaica, *Pereche*

Interogația retorică
Figură a insistenței

● Din fr. **interrogation**, lat. **interrogatio** — „întrebare".

Constă în formularea unei întrebări, la care poetul nu așteaptă răspuns, intonația interogativă având o valoare emfatică. Așadar, interogația retorică reprezintă o falsă întrebare, al cărei scop stilistic este să potențeze răspunsul și înțelesurile ce decurg din acesta.

Exemple:

„—Spuneți-mi ce-i dreptatea? Cei tari se îngrădiră/ Cu-averea și mărirea în cercul lor de legi..." (M. Eminescu)

Strofele a cincea și a șasea din **Moartea lui Fulger** de G. Coșbuc sunt, integral, contruite din interogații retorice despre sensurile vieții și ale morții.

„Și te slujesc, dar, Doamne, până când?" (T. Arghezi)

Interogația este emblematică pentru atmosfera lirică a *Psalmilor* lui Arghezi, creați pe baza numeroaselor întrebări adresate de poet divinității tăcute.

Scanned with OKEN Scanner

Diafóra
Figură sintactico-semantică

Din gr. **diaphora** — „deosebire, divergență".

Este figura de stil care constă în utilizarea succesivă, în același context, a unui cuvânt cu înțelesuri diferite: „Pâinea **fierul** o rodește,/ Tot **cu fierul** o pășterăm." (Cezar Bolliac); termenul reluat semnifică o dată plugul, iar a doua oară arma de luptă.

Argoul

● Din fr. **argou**.

Argoul este format din cuvinte uzuale, dar folosite cu înțelesuri nebănuite, fără nici o legătură cu sensul lor de bază, de către grupuri sociale restrânse, reprezentând paria societății (delincvenții, criminalii, vagabonzii etc.). În afara lumii interlope, care și-a creat un limbaj încifrat, există și alte categorii sociale (elevii, studenții, militarii în termen), care, din noncon-formism și dorința juvenilă de a epata, și-au născocit un limbaj aparte. Expresiile argotice au pătruns și în literatură, de la ***Satyriconul*** lui Petroniu, la ***Baladele*** lui François Villon (de pildă, ***A treia baladă în argou***), T. Arghezi (***Flori de mucigai***), Miron Radu Paraschivescu (***Cântece țigănești***), Nichita Stănescu (volumul de tinerețe ***Argotice***), Eugen Barbu (romanul ***Groapa***) etc.

timp: „Piscul sfârșește-n punctul unde-ncepe. / Marea mă-nchide, lutul m-a oprit..." Impresia de biruință este relativă și omul plătește succesul efemer prin efort, decepții și suferințe. Echilibrul tinereții este fragil și el se rupe, pe măsură ce ființa se apropie de senescență și de sfârșit. Cândva, destinul poetului era străbătut cu calm, „la pas"; precipitându-se, el se va derula — după maturitate — în ritm „furtunos și iute". Înseși versurile sprințare de odinioară ale poetului au devenit „cântece grele", împrumutând, parcă, materialitatea lutului, iar sensurile lor au căpătat acute tonuri funebre: „Și cântă moartea-n trâmbițele mele".

Psalm [*Vecinul meu a strâns cu nendurare...*]

Poemul alegoric contrapune imaginea „vecinului", care îl prefigurează pe omul de rând, preocupat să adune „grădini, livezi, cirezi, hambare" — fără să-nțeleagă că tot ce stăpânește reprezintă doar „hotare de fum" ale existenței trăite întru spirit. Poetul realizează un portret ironic, aproape pamfletar, al insului înrobit de valorile materiale. Ochiul acestuia nu vede decât bunurile adunate, iar urechea lui nu percepe decât sonoritatea obiectelor strânse cu fervoare, care alcătuiesc o avuție iluzorie. Arghezi își exprimă, inițial, mirarea că divinitatea se poate întrupa și în asemenea făpturi mediocre, care viețuiesc la un nivel primar de înțelegere. Și, totuși, în derularea existenței omenești, mediocritatea este necesară tocmai pentru a sublinia polul opus, reprezentat de omul excepțional consacrat unui țel superior. Divinitatea are puterea de a-l ridica pe cel slab și de a-l coborî pe cel aparent puternic; astfel, îl transformă pe un cârmuitor strălucit în „pulbere măruntă" și subliniază fragilitatea împărăției sale, reducând-o la subțirimea „unei foițe de țigare". Ca să-i reamintească omului orgolios cât este de trecător prin lumea aceasta, Dumnezeu pune semnul egal între semeția stăpânirii lui momentane și „ceața" care se destramă atât de ușor.

Mânuind hiperbola și litota puse în antiteză, Arghezi relevă dubla dihotomie între cei ce trăiesc exclusiv la nivelul concretului și cei care au acces la universul cunoașterii, alături de tenacitatea acumulării umane în plan material și ușurința cu care bunurile se pierd o dată cu îmbătrânirea și moartea indivizilor.

Psalm [*Ca să te-ating, târâș pe rădăcină...*]

Textul liric pune accent pe recunoașterea eșecurilor artistului, în încercarea sa disperată de a atinge esența divinității. Fie că se compară cu fragilitatea unui „pai", ori cu îndrăzneala verticală a unui „molift" înalt, poetul s-a izbit de răceala încremenita a divinității, care i-a risipit, pe rând, toate avânturile. Paradoxal, după atâta risipire, cu gândul atras de spațiul ceresc, poetul admite că se simte indisolubil legat de dimensiunea lui pământească, fiindu-i „foame de nisip și lut". Ultima rugăminte către Dumnezeu este formulată în sens invers afirmațiilor din psalmii anteriori, solicitând apropierea de condiția umană, care i-a fost menită de la început. Mâna „strivită" de îndrăzneala pumnilor strânși împotriva limitelor impuse firii omenești, poetul cuminții o va așeza „în dreptul frunții", semn al refugiului găsit în universul gândului și al artei. Psalmistul înțelege că Dumnezeu nu e în afara, ci în interiorul ființei, nu este atât un țipăt disperat ori de revoltă, cât o stare de grație lăuntrică, singura în care se aude vocea divină întăritoare.

Scanned with OKEN Scanner

Cristiana Călinescu Fodor, *Interior de biserică*

Exerciții de redactare și compoziții

- Citiți — în „Biblie" — cine a fost Toma, supranumit Necredinciosul, și cum l-a convertit Hristos la credință; elaborați un eseu nestructurat în care să motivați de ce l-am numit pe T. Arghezi fratele spiritual al eroului biblic.
- Putem interpreta „tăgada" ca pe o pedeapsă aplicată de divinitate „hybrisului" omenesc (inclusiv celui arghezian), deoarece „credința" este răsplata oferită umilinței de sine, recunoașterii limitelor firești ale omului? Răspundeți la această întrebare într-o compoziție liberă.
- Este T. Arghezi sau nu un spirit religios autentic? Opiniile criticii literare sunt diferite. Voi ce credeți după ce i-ați studiat opera psalmică, dar și alte texte lirice despre prezența sau absența divinului în existența umană (*Duhovnicească*, *De-a v-ați ascuns* etc.).
- Estetica expresionistă a statuat principiul așa-numitei „teologii negative", care i-a influențat deopotrivă pe L. Blaga (în *Lauda somnului*) și pe T. Arghezi (în *Psalmi*); căutarea divinității prin afirmarea contrariului existenței divine înseamnă — la Blaga — degradarea universului biblic, iar — la Arghezi — negarea disperată a manifestării dumnezeirii în lume; realizați un eseu liber în care să dezbateți, în mod argumentat, tema propusă. Dați un titlu compoziției.
- Pornind de la afirmația lucidă a criticului Pompiliu Constantinescu, din 1940: „Poezia lui Tudor Arghezi e sortită, ca putere de expresie, ca adâncime de sensibilitate, ca organică viziune de lirism, să ocupe versantul liber în fața lui Eminescu" (în prima monografie consacrată poetului), redactați o compoziție liberă cu titlul: „M. Eminescu și T. Arghezi — versanții pe care spiritul nostru se înalță și tinde către piscul literaturii române."

Categoria estetică a „urâtului"

Urâtul este categoria estetică în opoziție cu ceea ce desemnează frumosul. Notele sale caracteristice sunt: diformul, caracterul amorf, dizgrațiosul, lipsa de unitate în varietate, prin dominația particularului, exagerarea în sens negativ, tinzând spre caricatură. Polemizând cu clasicismul (care epurase ființa umană de accentele grotești, lipsite de armonie și de sublimul trăirilor), **romantismul a reabilitat** „urâtul" prin V. Hugo, care cerea să se pună accent pe disproporția între imaginea fizică urâtă și admirabilele calități ale unor personaje (de pildă monstruosul Quasimodo, cocoșatul din romanul său, ***Notre Dame de Paris***, are un suflet generos până la sacrificiu). Urâtul nu mai este o categorie estetică marginală, ci devine — alături de frumos — un concept artistic central. Poetul francez Charles Baudelaire consacră **estetica urâtului** în poemul ***Un hoit***, unde relevă dizgrațiosul, hidosul chiar, în putrefacția corpului intrat în descompunere, pentru ca — în final — să realizeze elogiul iubirii capabile să înfrunte și dezagregarea biologică.

Tudor Arghezi a afirmat programatic „estetica urâtului" în poemul ***Testament*** din ***Cuvinte potrivite***, dar a justificat-o cu texte revelatoare abia în ***Flori de mucigai***. Admirator și traducător excepțional din creația poetului francez menționat, Arghezi a parafrazat titlul celebrului său volum de versuri, ***Florile răului***. Ambele sintagme poetice conțin un **oximoron**, în care primul termen este identic, cel al „florilor" sugerând prospețimea, varietatea formelor și a culorilor din universul natural vegetal; în timp ce Baudelaire îi opune un termen abstract, reliefând faptul că omul este prizonier într-un univers măcinat de forțele Răului din lume, Arghezi îi asociază tot un cuvânt concret, din același regn, dar care reliefează contrariul exploziei florale: „mucigaiul" în varianta lexicală

Scanned with OKEN Scanner

populară, este ciuperca urâtă și rău mirositoare, dezvoltată în excrescențe dizgrațioase văzului și mirosului, care acoperă spațiile închise, neaerisite, îmbibate de umiditate. Întrucât scriitorul român a evocat experiența sa carceral, mucegaiul devine emblema vegetală a captivității omului într-un univers detestabil, cu pereții roși de umiditate, întunecat și sumbru, cu o atmosferă viciată de mirosuri pestilențiale, în care urâtul evoluează spre coșmarul existențial.

Criticii literari au văzut în publicarea volumului ***Flori de mucigai***, din 1931, primul semn de maturitate artistică în creația poetică arghezian.

Volumul înfățișează o lume terifiant și agresivă, un univers, pe rând, grotesc și tragic, în care ființa a abandonat masca rațiunii și a civilizației, revenind la ceea ce a fost în starea sa primară: bestia fără conștiință. Prizonier la propriu și la figurat, Arghezi învață pe viu că „somnul rațiunii naște monștri" (în accepția pictorului de viziuni coșmaresti, Goya). El creează imaginea unei umanități decăzute, un fel de ***Azil de noapte*** gorkian dislocat în proiecții lirice: galeria tipologică este magistrală și prin fața cititorilor se perindă halucinați, androgini, dereglați fizic și psihic, inși torturați de ideea păcatului sau de culpa crimei tăinuite; ei configurează, laolaltă, o lume desfigurată, chinuită de coșmaruri, defulări de tot felul, de violența crimei și de instincte dezlănțuite.

Tragismul decurge din faptul că, în perimetrul concentrațional, omul, care se abandonează impulsurilor primare și spiritului gregar, nediferențiator, se dezvăluie în toată goliciunea disperării sale mute. Și erosul se modifică, din melancolia elegiacă în stil eminescian a primului volum, în febra fiziologică, în boala trupului (ca în lirica populară), în ispita biblică și în teroarea simțurilor (***Streche***, ***Rada***, ***Tinca***). Femeia devine întruchiparea păcatului și a unei demonii, ca-n viziunile pustnicilor.

Flori de mucigai

Le-am scris cu unghia pe tencuială,
Pe un părete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.
Sunt stihuri fără an,
Stihuri de groapă,
De sete de apă,
Și de foame de scrum,
Stihurile de-acum.
Când mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Și nu a mai crescut —
Sau nu o mai am cunoscut.

Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară.
Și mă durea mâna ca o ghiară
Neputincioasă să se strângă.
Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă.

Abordarea textului în clasă

- Critica literară a văzut în realizarea volumului din 1931 semnul influenței lui Ch. Baudelaire, asociind poemul *Lumină lină* cu *Albatrosul* scriitorului francez; comparați cele două creații și semnificațiile lor despre condiția poetului în interiorul și în afara lumii sale ideale.
- Captivitatea reală poate sugruma creația? Dezbateți această gravă problemă, sprijinindu-vă și pe eseul confesiv *Jurnalul fericirii*, al lui Nicolae Steinhardt, un intelectual care a traversat infernul carcerei, salvându-se prin credința în Dumnezeu și în valorile culturale.
- Citiți și alte poeme din volumul *Flori de mucigai*, remarcând valențele artistice atribuite de poet limbajului argotic care, de la Arghezi până la Nichita Stănescu (cu vol. de versuri *Argotice*), a făcut carieră în literatura actuală.

Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

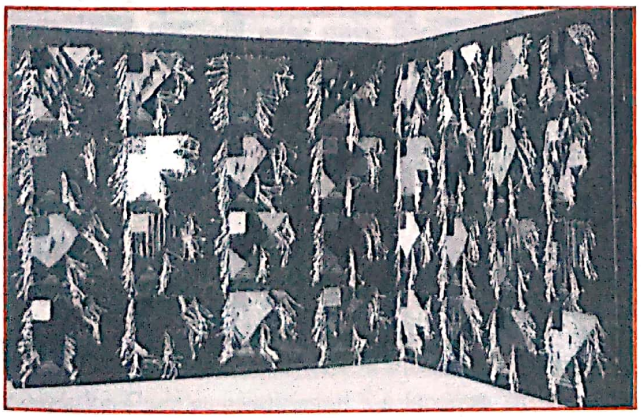
Poemul–manifest traduce, în simboluri artistice, atmosfera sumbră a universului carceral și a captivității scriitorului în închisoarea Văcărești. În capitolul intitulat „Tudor Arghezi" din volumul al doilea al operei *Scriitori români de azi*, criticul Eugen Simion remarcă viziunea „infernului uman" din volumul *Flori de mucigai*, pe care îl disociază atât ca motivație, cât și ca imaginar artistic de cel al lui George Bacovia.

Textul liric este alcătuit din două strofe asimetrice, prima fiind **una polimorfă**, iar cea de-a doua — **un catren**. Deși evocă atmosfera detenției, a revoltei și a suferinței umane datorate unei captivități nedrepte, poemul arghezian se referă, în fapt, la truda creației desfășurate chiar și în asemenea condiții vitrege.

Versurile inspirate din această experiență–limită a existenței sale sunt evocate discret, printr-o formă pronominală neaccentuată: „le-am scris..." În absența hârtiei, pe care să-și aștearnă gândurile, poetul le-a încrustat în materia dură a „tencuielii" de pe pereții celulei. În locul tocului, a folosit „unghia", cu care a zgâriat pe ziduri imaginile nou create. Epitetul „firidă goală", enumerațiile substantivale „pe tencuială", „pe un părete", „pe întuneric", „în singurătate" sugerează ambianța nefavorabilă actului poetic și generează impresia de captivitate a spiritului.

Singura lumină în întunericul celulei prizonierului-artist este creația, pe care nimeni nu poate s-o facă să înceteze. Poetul recunoaște că a trăit momente de disperare și de angoasă, în care nu s-a simțit ajutat nici de exemplele creștine ale martirilor–ucenici ai Mântuitorului, care au scris ulterior „Evangheliile" (Luca, Marcu și Ioan). Își numește versurile de atunci „stihuri fără an", „stihuri de groapă", deoarece, în detenție, pierduse simțul duratei temporale și resimțea acut apropierea de moarte și de neant. Senzațiile umane fundamentale — precum setea de apă și foamea — se transformaseră în „scrum", pierzându-și calitatea de impulsuri vitale. Sentimentul speranței, înfățișat metaforic prin sintagma „unghia îngerească", se epuizase și el, iar artistul se temea că inspirația sa lirică „s-a tocit". Harul poetic rămâne o taină capricioasă în formele ei de manifestare și nici chiar scriitorul nu poate anticipa momentul propice desfășurării actului creator. Deși lasă inspirația „să crească", aceasta pare să se fi retras din ființa lui, covârșită de trauma existențială a momentului încarcerării.

Corina Bugnariu Horvath, *Obsesie*



În scenele tipice ritmului de viață carcerală (descrise în ***Cina***, ***Dimineața***, ***Morții***, ***Galere***, ***Convoiul***), **ideea damnării** se ridică de la procesul intentat societății contemporane poetului la rechizitoriul întregii condiții umane, iar fauna imundă a hoților, criminalilor, prostituatelor, mutilaților și a estropiaților din punct de vedere fizic ori moral se organizează într-o imagine simbolică a existenței. Dincolo de tragism, **tentația burlesc–fantastică** nu este ocolită, viața închisorii oferind și situații de un verism savuros, evocate narativ într-o mișcare a epicului dinspre pitorescul pur către sugestia himericului (în ***Pui de găi***, ***Ucigă-l toaca***). Coborâre într-un infern modern, vizând și certe semnificații sociale, alături de prozele din ***Icoane de lemn*** (1929), și ***Poarta neagră*** (1930), volumul ***Flori de mucigai*** înseamnă transpunerea unei realități concrete într-un imaginar demoniac. Citit din perspectiva dramei insolubile din ***Psalmi***, el devine **expresia unei apostazii** (răzvrătiri religioase, renegări spirituale).

Ritmul

● Din fr. **rythme**, lat. **rytmus**, gr. **rhythmos** — „mișcare regulată și măsurată, cadență melodică".

Termenul poetic definește cadența, armonia obținută din succesiunea simetrică și regulată — într-un vers — a silabelor lungi și scurte (în ritmica de tip cantitativ a limbilor greacă și latină) sau a silabelor accentuate și neaccentuate (în ritmica de tip calitativ a limbilor europene moderne). Unitatea ritmică este **silaba**. Silabele scurte și lungi, respectiv neaccentuate și accentuate, se grupează în **picioare metrice**. Succesiunea acestora într-un vers îi asigură cadența ritmată. După numărul silabelor din picioarele metrice care le compun, ritmurile pot fi: **binare** (trohaic, iambic), **ternare** (dactilic, amfibrahic, anapestic), **cuaternare** (peon, coriamb), **cvinare** (mesomacru) și **senare** (hipermesomacru).

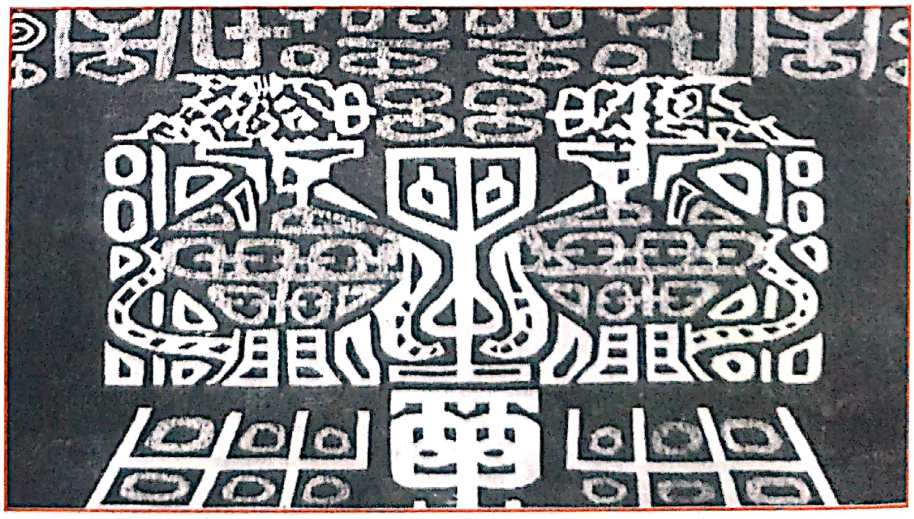
Scanned with OKEN Scanner

După **locul** accentelor de intensitate într-un vers: **trohaic** este ritmul care admite accentul de intensitate pe silabele de număr **impar** (1,3,5,7), **iambic** — ritmul în care accentul tare cade pe silabele de număr **par** (2,4,6,8); **dactilicul** permite accentul tare numai pe silabele: 1,4,7,10 etc.; **amfibrahicul** admite accentul tare numai pe silabele: 2,5,8,11 etc.; **anapesticul** — ritmul în care accentul de intensitate se pune numai pe silabele: 3,6,9,12 etc.

În **strofa a doua**, imaginile poetice sunt încă marcate de o influenţă simbolistă: „întunericul" interior şi frigul lăuntric sunt în concordanţă cu ostilitatea ploii, care „bătea departe, afară". Prizonierul are impresia că lumea însăşi devenise ostatica forţelor naturale. Din pricina suferinţei datorate privaţiunilor îndurate, „unghia îngerească" a talentului poetic se transformă într-o „gheară", incapabilă să mai însemne „stihurile" pe tencuiala zidurilor ori pe cea a sufletului poetului. Semantic, substantivul „gheară" sugerează disperarea şi chiar agresivitatea unei fiinţe damnate, care se agaţă de orice nădejde de libertate şi de supravieţuire. Şi totuşi, ultimul vers relevă încrederea poetului în forţele proprii, căci el va continua să scrie, în ciuda oricăror adversităţi ale soartei, cu „unghiile de la mâna stângă".

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Experienţa detenţiei — anticameră a morţii; citiţi poemele volumului din 1931 în acest registru simbolic şi concepeţi un eseu despre experienţele-limită ale făpturii şi ale conştiinţei umane din perspectiva lui T. Arghezi.
- Claustralul — laitmotiv al volumului şi al poemului studiat — dezvăluie spaima obsesivă a lui Arghezi de spaţiile şi orizonturile închise (chilia monahală, celula închisorii, captivitatea spiritului uman între limitele trupeşti, mormântul); configuraţi o lucrare eseistică pe tema propusă.
- *Flori de mucigai* — univers grotesc-tragic în care raţiunea este obnubilată, omenescul este înlocuit cu bestialul, iar coşmarul trăit de poet eliberează viziuni monstruoase; alcătuiţi o compoziţie sintetică despre umanitatea decăzută, imaginată de poet în versurile acestui volum.
- De la violenţa exercitată asupra fiinţei la un limbaj „gloduros" (în accepţia lui Vladimir Streinu), capabil să exprime agresivitatea şi răul din om; realizaţi un eseu despre adecvarea stilului poetic arghezian la tema lirică şi despre vigoarea plastică a imaginarului transpus în lexicul artistic.



Gheorghe Gogescu, *Compoziţie III* (tapiserie)

Bibliografie

- ***Tudor Arghezi, Opere***, vol. I–II, cu o prefaţă de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic (sub egida Academiei Române), Bucureşti, 2000.
- Nicolae Balotă, ***Opera lui Tudor Arghezi***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979.
- Şerban Cioculescu, ***Introducere în poezia lui T. Arghezi***, Editura Bucureşti, ed. revăzută în 1971 şi ***Argheziana (Studii)***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985.
- Ov.S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
- Pompiliu Constantinescu, „Tudor Arghezi", studiu reprodus în ***Scrieri***, vol. I–IV, Editura Minerva, Bucureşti, 1967-1972.
- Vladimir Streinu, ***Eminescu, Arghezi***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

Tradiționalismul

Cum noi ne aflăm geografic în Orient, și cum, prin religiunea ortodoxă, deținem adevărul luminii răsăritene, orientarea noastră nu poate fi decât spre Orient, adică spre noi înșine, spre ceea ce suntem prin moștenirea de care ne-am învrednicit. Moștenim un pământ răsăritean, moștenim părinți creștini, — soarta noastră se cuprinde în aceste date *geo-antropologice. O cultură proprie nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiții ale pământului și ale duhului nostru. Occidentalizarea înseamnă negarea orientalismului nostru; nihilismul europenizant înseamnă negarea posibilităților noastre creatoare. Ceea ce înseamnă negarea principială a unei culturi românești, negația unui destin propriu românesc și acceptarea unui destin de popor născut mort.*

[...] Literatura sămănătoristă a înfățișat un om al pământului, un om al instinctului teluric, fiindcă doctrina ce-o influența era fascinată de un ideal politic determinat. Afară de aceasta, realizarea autohtonismului e unilaterală întrucât s-a manifestat numai în ordine literară. Noi voim să-i dăm amploare prin năzuința de a îmbrățișa toate ramurile creatoare ale spiritului românesc. [...] Semănătorul *a avut viziunea magnifică a pământului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualității românești. [...] Peste pământul pe care am învățat să-l iubim din* Semănătorul, *noi vedem arcuindu-se coviltirul de aur al bisericii ortodoxe.*

Nichifor Crainic, ***Sensul tradiției***, 1929

Absolutizarea autohtonismului

Incluzându-și explicația în propriul nume, tradiționalismul prețuiește și apără **tradiția**, înțeleasă ca o sumă de valori expuse pericolului alterării și degradării. Spiritul critic nu este exclus din atitudinea tradiționalistă, numai că el este „întors", de regulă, împotriva tendințelor și valorilor moderne, ce aduc o eroziune și chiar o dezagregare a „vechiului". De fapt, ambele atitudini, și cea tradiționalistă, și cea modernistă, își trag o mare parte din substanța lor din lupta uneia împotriva alteia, cu exagerări și extremisme de ambele părți. Specifice și definitorii pentru tradiționalism sunt interesul și pasiunea pentru folclorul văzut ca un depozitar ideal al tradițiilor unei comunități. Tradiționalismul românesc nu face excepție de la această regulă, completând-o însă cu idealizarea și conservarea în mit a trecutului național, mai ales a celui de factură rurală. Astfel că, la noi, majoritatea mișcărilor tradiționaliste se vor revendica de la Eminescu. Epigonii eminescieni, apoi, parțial, poporanismul și, integral, semănătorismul își construiesc câte un tradiționalism propriu; între ele există, desigur, multe asemănări, dar și suficiente diferențieri de accent.

Cel mai „intens" tradiționalism l-a reprezentat însă, în cultura noastră, **gândirismul**, mișcare literară (treptat politizată) dezvoltată în jurul revistei „Gândirea". Avându-l ca doctrinar pe Nichifor Crainic, gândirismul s-a încărcat, în timp, de conotații negative, în afara esteticului. Dacă inițial revista avea colaboratori de mare prestigiu (de la fondatorii Adrian Maniu, Gib I. Mihăescu și Cezar Petrescu, la Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Mateiu Caragiale, Ion Pillat, Tudor Vianu, Al. Philippide, Vasile Voiculescu ș.a.), fiind **deschisă** și către alte culturi (de unde și frecventarea unor formule diverse, sincronizate cu mișcarea culturală europeană, de la simbolism la expresionism), ea va evolua, treptat, către absolutizarea autohtonismului spiritualizat, a ortodoxismului și a primitivismului rural. N. Crainic reproșează semănătorismului preocuparea sa unilaterală (universul rural), adăugându-i dimensiunea elevației spirituale prin racordarea tradiționalismului la ortodoxism. Perspectiva lui Nichifor Crainic este una **etnicistă**, valorile noastre fiind absolutizate și transformate în **criteriu unic**. Orientarea culturii române spre Occident și, în special, spre cultura franceză este, din punctul său de vedere, una profund greșită. Teoreticianul gândirismului găsește numai diferențe și puncte de ruptură între cultura Orientului, de care aparținem, și cultura Occidentului, de care am fost atrași: spiritul dionisiac al dacilor învinși se opune spiritului apolinic al Romei cuceritoare, caracterul țărănesc și patriarhal al civilizației noastre se opune caracterului industrial și urban al civilizației apusene, iar **ortodoxia orientală** (axa doctrinei gândiriste) este contrapusă **catolicismului occidental**.

Scanned with OKEN Scanner

„Am descuiat tărâmul eternelor idei...”

Vasile Voiculescu

Coordonate ale vieții și operei

Scriitorul s-a născut în 1884, în comuna Pârscov, de pe valea Buzăului, într-o familie numeroasă de țărani. Într-o evocare târzie, el va vorbi cu evlavie despre părinții săi, oameni harnici și păstrători de datini, pioși și cu mult respect față de învățătură. Pentru ei, „religia a fost pravila și enciclopedia vieții lor practice”. Atunci când a părăsit casa natală de la vârsta de șase ani, cunoscând vitregiile vieții de internat și ale perindării succesive pe la gazde inospitaliere, Voiculescu s-a consolat cu amintirile legate de copilăria sa, despre care mărturisește că s-a desfășurat în ritmuri autentic rurale, ordonate de anotimpuri, datini și străvechi obiceiuri. A urmat cursurile primare la Buzău, iar pe cele liceale la București,

▸▸▸

În Grădina Ghetsimani

Isus lupta cu soarta și nu primea paharul...
Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea într-una.
Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul
Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna.

O mână nendurată, ținând grozava cupă,
Se cobora-mbiindu-l și i-o ducea la gură...
Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă...
Dar nu voia s-atingă infama băutură.

În apa ei verzuie jucau sterlici de miere
Și sub veninul groaznic simțea că e dulceață...
Dar fălcile-ncleștându-și, cu ultima putere
Bătându-se cu moartea, uitase de viață!

Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă...
Treceau bătăi de aripi prin vraiștea grădinii
Și uliii de seară dau roate după pradă.

Abordarea textului în clasă

- Citiți și valorificați conținutul de idei religioase din alte două poezii selectate din volumul *Poeme cu îngeri*.
- Citiți din *Biblie* cele patru *Evanghelii* și reliefați asemănările (frapante) dintre textele sfinte, dar și câteva deosebiri interesante; puneți un accent mai mare pe studiul „Evangheliei după Luca”, din care s-a inspirat V. Voiculescu în realizarea poemului său, și motivați alegerea scriitorului.
- Observați și analizați felul cum procedează autorul în actul literar de transpunere a întâmplărilor și a mesajelor biblice în materie poetică; urmăriți și construcția tipului de metaforă religioasă în versurile lui V. Voiculescu.

Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

În „Evanghelii" este menţionat momentul rugăciunii solitare a lui Iisus Christos către divinitate, pe care o rosteşte în Grădina Ghetsimani de pe Muntele Măslinilor. În timpul sărbătorilor pascale, după Cina cea de Taină, Iisus doreşte să se roage singur, lăsând la marginea grădinii pe trei dintre ucenicii săi cei mai devotaţi. Aceştia nu s-au dovedit în stare să-l vegheze pe Învăţătorul lor şi au adormit cu inconştienţă. De trei ori Iisus i-a trezit şi i-a implorat să se roage alături de el, ca să îndepărteze ispitele şi slăbiciunile de sufletele lor, întărindu-şi trupurile neputincioase. Iisus le dezvăluise celor doisprezece ucenici, în timpul Cinei celei de Taină, că unii dintre ei îl vor trăda, alţii se vor dezice de învăţăturile lui şi ceilalţi se vor risipi ulterior prin lume, ca o turmă rămasă fără păstorul, care va fi sacrificat. Când aceştia au negat din laşitate, din fariseism sau din inconştienţă, Iisus i-a identificat pe Iuda Iscarioteanul şi pe Simon Petru.

În Grădina Ghetsimani, Iisus i s-a adresat lui Dumnezeu, implorându-l să-i dea tăria morală „de-a bea paharul" întreg al amărăciunii şi al suferinţei. După încheierea rugii, va fi întâmpinat de Iuda, care — sărutându-l — l-a deconspirat, provocând arestarea lui de către slujitorii înarmaţi ai arhiereului Caiafa. Pe drumul către templu, Iisus va fi umilit, batjocorit şi chiar molestat de către necredincioşi.

Ruga biblică rostită pe Muntele Măslinilor poate avea următoarele semnificaţii religioase şi morale: **în sens creştin**, dezvăluie lupta lui Iisus cu ispitele Diavolului şi victoria sa asupra îndoielii de sine; **în sens etic**, denotă încercarea de a-i convinge pe ucenicii săi că spiritul uman trebuie să rămână neadormit şi se cuvine să vegheze asupra patimilor proprii; tristeţea lui Iisus că trădătorii lui s-au aflat în imediata sa apropiere, chiar mâncând dintr-un „blid" cu el; temerea şi chiar regretul că va îndura suferinţe atât de mari, pentru înfruntarea cărora cere divinităţii să-i dea o tărie morală deosebită şi să-l despovăreze de limitele specific omeneşti; încercarea de a schimba firea umană prin rugăciune, asceză şi prin credinţă în Dumnezeu; fireasca părere de rău că părăseşte existenţa terestră, pe ucenicii săi şi pe oamenii cărora le-a făcut numai bine; supunerea deplină faţă de hotărârea Tatălui ceresc, singurul care decide atât soarta Fiului său, cât şi pe a muritorilor, soartă care trebuie să rămână imuabilă.

Termenul de „pahar" — folosit atât în Biblie, cât şi în poemul voiculescian — trebuie înţeles atât **în sens spiritual**, evocând momentul când omul bea cupa amărăciunilor pe durata vieţii sale, cât şi **în sens material**, reflectând clipa expierii sale, în care Iisus — însetat — a băut oţetul ce i-a curmat şirul suferinţelor.

Dacă oamenii nu l-ar fi trădat pe Iisus, poate că întâmplările tragice ar fi putut fi evitate şi Dumnezeu l-ar fi putut lăsa pe pământ pe Fiul Domnului, mântuind lumea de păcate cu vorbele lui pilduitoare şi cu faptele sale exemplare.

Poemul voiculescian evocă lupta Mântuitorului cu propria-i soartă şi temerea lui firească de a bea „paharul" suferinţelor omeneşti. El este singur în noapte, singur printre ucenicii adormiţi, singur în faţa lui Dumnezeu. Îngenuncheat în iarba grădinii, el se roagă, „împotrivindu-se" destinului prea crud. Invocarea divinităţii şi asceza spirituală presupun un efort epuizant şi o concentrare maximă. De aceea, chipul îi este

epoca adolescentină coincizând cu primele încercări poetice. În 1897, a notat, pe ultima pagină a unui volum de versuri eminesciene, un poem original, dedicat marelui înaintaş. Chiar dacă disponibilităţile artistice l-au îndemnat să se înscrie la Facultatea de Litere şi Filozofie, va abandona-o curând, frecventând cursurile Facultăţii de Medicină. Deşi studiul disciplinelor medicale n-a reprezentat adevărata sa vocaţie, V. Voiculescu a fost un medic de excepţie, decorat pentru meritele sale în acest domeniu. Student fiind, a cunoscut-o pe Maria Mittescu, între cei doi tineri înfiripându-se o dragoste ce nu se va stinge decât o dată cu moartea lor. În 1908, Voiculescu scrie poeme de dragoste, dedicate viitoarei sale soţii şi păstrate în arhiva familiei. N-a ezitat să-şi împlinească datoria medicală în toate localităţile din judeţele ţării, unde a fost detaşat succesiv.

În 1914, a debutat în celebra revistă „Convorbiri literare" cu poeziile ***Urare*** şi ***Din a vremilor risipă***. În 1916, la treizeci şi doi de ani, i-a apărut primul volum de versuri, intitulat simplu ***Poezii***. În calitate de medic, a cunoscut direct ororile Primului Război Mondial, îngrijind răniţii şi refuzând concediul medical legal, chiar şi după ce fusese bolnav de tifos.

În 1917, l-a cunoscut pe scriitorul Al. Vlahuţă, de a cărui prietenie s-a bucurat până la moartea acestuia.

În 1918, i-a apărut, la Bârlad, al doilea volum, intitulat ***Din Ţara Zimbrului***. Activitatea poetică este completată şi cu aceea de publicist, participând la redactarea revistei „Florile dalbe", în care a dat la iveală şi primele texte în proză (***Singuri*** şi ***Momâia***).

Scanned with OKEN Scanner

După încheierea războiului, a participat la combaterea epidemiilor datorate condițiilor insalubre de viață ale oamenilor și a fost din nou decorat. Anul 1920 i-a adus recunoașterea atât profesională, cât și estetică: a fost numit medic la Administrația Domeniilor Coroanei; Academia Română i-a premiat volumul ***Din Țara Zimbrului*** și a devenit membru al Societății Scriitorilor Români.

În 1921, Editura Cartea Românească i-a publicat cel de-al treilea volum, ***Pârgă***, apreciat drept **un moment de vârf în creația autorului**. În afara calității de medic, a devenit și profesor de igienă, fiind recompensat și cu alte decorații pentru merite sanitare excepționale.

În anul 1927, Editura Cartea Vremii i-a publicat volumul ***Poeme cu îngeri***, marcând **accentuarea caracterului religios** al liricii poetului. Același an a însemnat și apropierea lui V. Voiculescu de **mișcarea literară tradiționalistă**, atașându-se, spiritual, de poeții afiliați acestui curent literar, precum Ion Pillat și Adrian Maniu.

Din 1929, începe colaborările la emisiunile de radio, atât cu tablete medicale, cât și cu lecturi literare. Talent complex, Voiculescu a fost și un dramaturg notabil, scriind, în 1930, piesa ***Fata ursului***, urmată de cea intitulată ***La pragul minunii*** și de altele. Între 1936 și 1937, parcurge o perioadă de intensă activitate creatoare în lirică, proză și dramaturgie. Publică, aproape anual, mai multe volume de versuri, dintre care s-au impus: ***Urcuș*** (1937) și ***Întrezăriri*** (1939).

În 1944, a realizat o selecție a versurilor sale la Editura Fundațiilor, volumul antologic reproducând titlul celui inițial: ***Poezii***.

După moartea fulgerătoare a soției sale și încheierea activității medical-militare, Voiculescu s-a consacrat exclusiv creației literare.

Virgil Moise, *Grădina*

„alb ca varul", fruntea acoperită de „sudori de sânge", iar vocea-i puternică avea accente „amarnice", căpătând rezonanța disperată a unei „strigări". Primele sintagme citate sunt preluate ad litteram din versetele biblice, mai ales din „Evanghelia după Luca", deosebită de celelalte prin accentuarea chinului sufletesc al Mântuitorului, care l-a precedat pe cel trupesc. Opoziția față de divinitate sau numai teama de cruzimea inumană a sacrificiului cerut au provocat o adevărată „furtună" în slăvile cerului. „Mâna neîndurată" a Tatălui ceresc îi întinde fără cruțare cupa amărăciunii și i-o apropie inevitabil de gură. În ciuda setei nepotolite de adevăr și a dorinței de salvare a umanității prin propria-i jertfă, Iisus refuză această cupă în care „veninul" morții se simte mai puternic decât dulceața vieții.

Supunându-se voinței și hotărârii divine, Iisus sfârșește prin a-și accepta destinul și — renunțând la trăsăturile umane —, implicit „el uitase de viață". În Grădina Ghetsimani, măslinii „se frământau fără tihnă", compătimind soarta tragică a Fiului Domnului. Dacă ar fi putut, măslinii s-ar fi desprins din rădăcinile lor, ca să nu mai vadă suferința oglindită pe chipul celui ce se ruga cu disperare pentru el și pentru izbăvirea semenilor lui. Furtuna divină tulbură liniștea grădinii, transformând-o în „vraiște", iar în înaltul cerului își fac apariția „uliii", care vânează prada umană, așa cum adversarii noii credințe îl pândeau pe Iisus ca niște păsări răpitoare.

Poetul religios adaugă evenimentului biblic al rugii lui Iisus din Grădina Sfântă și pe cel al Patimilor Mântuitorului, încheiate cu moartea lui atroce prin răstignire. Între cele două momente temporale — Rugăciunea și Crucificarea lui Iisus — s-a plasat **răgazul psihologic**, atât de specific omenesc, **al îndoielii de sine** și al deciziei compensatorii de **a se sacrifica** pentru purificarea de păcate a întregii lumi, izbăvite prin moartea celui curat și fără vină. Iisus știe că învățăturile sale se vor întipări în inimile discipolilor și în mintea oamenilor, dacă adevărurile lor vor fi consacrate printr-o jertfă de neuitat.

Filozoful italian Giovanni Papini, în opera intitulată *Viața lui Iisus*, scrie că „adevărurile sunt de natura sângelui și cu sânge din propriile vene trebuie să scrie pe

Scanned with OKEN Scanner

paginile pământului, pentru ca trecerea secolelor să nu le șteargă contururile. Crucea este concluzia riguros necesară a discursului de pe Muntele Măslinilor".

Christos va plăti cu moartea binele suprem pe care-l reprezintă **dragostea de oameni** și **mântuirea lor.**

Exerciții de redactare și compoziții

- Pornind de la Rugăciunea lui Iisus către Tatăl ceresc, rostită în Grădina Ghetsimani de pe Muntele Măslinilor, concepeți un eseu nestructurat cu titlul generic: „Omul solitar în fața divinității tutelare"; exprimați-vă și propria voastră judecată despre relația spirituală dintre om și divinitate, așa cum o percepeți în acest început de mileniu.
- Vasile Voiculescu și Nichifor Crainic — sub semnul tradiționalismului ortodoxist; realizați o compunere de sinteză despre acest curent literar-religios din literatura română interbelică; ilustrați cu opere semnificative din creația celor doi poeți și cu alte exemple (folosind informațiile oferite de manual la capitolele despre poezia religioasă și tradiționalism, ca și lectura voastră suplimentară).
- Având drept reper intelectual *Viața lui Iisus*, opera filozofului italian G. Papini, elaborați un eseu nestructurat pe o temă artistică, morală și religioasă, concomitent: „Binele suprem — dragostea de oameni și mântuirea lor prin jertfă și prin accesul la valorile spiritual-culturale ale umanității".

Sonetul CLXX (16)

Sămânța nemuririi, iubite, e cuvântul,
Eternul se ascunde sub coaja unei clipe,
Ca-n oul ce păstrează un zbor înalt de-aripe,
Pân' ce-i sosește timpul în slăvi să-și ia avântul;
A fost de-ajuns un nume, al tău, sol dezrobirii,
S-au spart și veac, și lume; ținut prizonier
A izbucnit din țândări, viu, vulturul iubirii,
Cu ghearele-i de aur să ne răpească-n cer.
Cine ne puse-n suflet aceste magici chei?
Egali în frumusețe și-n genii de o seamă,
Am descuiat tărâmul eternelor idei;
Supremelor matrițe redați, care ne cheamă
Din formele căderii, la pura-ntâietate,
Să ne topim în alba, zeiasca voluptate...

Între 1947 și 1958 a scris alte volume de versuri, celebrele sale ***Sonete închipuite...*** și romanul fantastic ***Zahei Orbul.***

Perioada 1958–1962 este alcătuită din patru ani de mari suferințe fizice și morale: scriitorul septuagenar este închis, ca urmare a unei înscenări judiciare tipice epocii staliniste, fără să se țină seama de vârsta sa înaintată, nici de serviciile de excepție ale medicului devotat cauzei omenești. La numai un an după ieșirea din nedreapta detenție, cu sănătatea complet ruinată, V. Voiculescu se stinge din viață, fără să-și poată vedea creația integral publicată. Memoria îi va fi reabilitată în 1967, făcându-se o elementară dreptate omului, medicului și scriitorului, a cărui operă a fost brutal întreruptă.

Postum, în 1964, au apărut ***Ultimele sonete închipuite ale lui William Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu,*** cu o prefață elogioasă, semnată de criticul literar Perpessicius. În 1966, Vladimir Streinu a încredințat tiparului și a prefațat, la Editura pentru Literatură, alte două volume de nuvele inedite din creația voiculesciană, numite ***Capul de zimbru*** și ***Ultimul berevoi.*** Poemele și nuvelele apărute abia după moarte au dat imaginea completă asupra unui mare scriitor, al cărui loc în peisajul literaturii române nu fusese cel meritat până atunci. Cele nouăzeci de sonete au fost notate în continuarea celor publicate, în 1609, de către celebrul poet elisabetan. Voiculescu a preluat și tematica poemelor ilustrului predecesor, concentrată în trei motive lirice: **al timpului trecător, al prieteniei și al dragostei.**

În afara modelului englez mărturisit, critica de specialitate a remarcat și alte apropieri spirituale:

Scanned with OKEN Scanner

de poemul ***Vita nuova*** al lui Dante, de ***Canzonierele*** scrise de Petrarca şi de ***Rimele*** aparţinând lui Michelangelo.

Femeia cântată de Voiculescu are şi trăsăturile „doamnei brune" din sonetele shakespeariene, ale „doamnei angelice" (donnei angelicata" – Laura), dar şi pe cele ale Vittoriei Colonna, celebra iubită a lui Michelangelo Buonarroti (genialul pictor, sculptor, arhitect şi poet italian).

În 1914, când Al. Macedonski avea 60 de ani, iar tânărul Voiculescu nu împlinise încă 30 de ani şi nu publicase încă nici un volum de versuri, mentorul „Literatorului" i-a dedicat un catren care conţinea o tulburătoare premoniţie la adresa destinului ulterior al tânărului său confrate: „Poetului dr. Voiculescu: «Sub ceru-n veci întunecat/ Trăişi o viaţă-ntristătoare.../ Răsari ca soare-ntârziat/ Însă răsari tot soare...»"

Referinţe critice

În aceste sonete suferă şi iubeşte nu numai contemporanul nostru, dar mai ales Omul, omul de totdeauna şi de pretutindeni, «arhetipii fără de veac sau nume», evocaţi de poet în acel tulburător sonet, care îl aşază încă o dată în vecinătatea sublimă a lui Eminescu.

Mircea Tomuş,
Cincisprezece poeţi, 1968

Abordarea textului în clasă

- Citiţi şi comentaţi alte poeme din volumul apărut postum (eventual al 29-lea, al 30-lea, al 66-lea), sau la alegerea voastră, care să cuprindă şi celelalte teme abordate de scriitor.
- Citiţi (într-o traducere literară de valoare) câteva texte lirice similare din creaţia lui W. Shakespeare, mai ales din ciclul de sonete închinate „doamnei brune"; comparaţi-le cu cele ale poetului român şi observaţi originalitatea artei sale literare, netributare modelului ales.

Repere de interpretare

Existenţa concretă, ca şi faptele de imaginaţie sunt concentrate în limbaj. Există un mit al Logosului sacru, aşa cum au fost înregistrate mituri ale eroilor, ale iubirii, ale morţii sau ale jertfelor umane creatoare de frumos artistic. Limbajul este domeniul imaginarului instituţionalizat în unităţi sintagmatice. Cuvântul, este convins Constantin Noica, trăieşte „peripeţii" întocmai ca fiinţa, iar esenţa lui cognitivă trece prin avataruri succesive în timp. Realitatea există, dar nedeterminată. Conştiinţa umană posedă realul pe măsură ce îl numeşte. Prin convenţii culturale — mereu contestate şi depăşite — fiecare termen este ataşat unei realităţi. Însă cuvântul nu fixează doar numele obiectelor înconjurătoare, ci le instituie semnificaţiile hotărâtoare, aşadar, „ctitoreşte" realul. De aceea, textul fundamental creştin precizează cadrul devenirii: „La-nceput a fost Cuvântul...". Spiritul omenesc se sincronizează cu realitatea, învăţând — o dată cu ea — lecţia lui „a fi" înţeleasă cu ajutorul cuvintelor. Ele au multiple variante semantice, o bogăţie lexicală datorată faptului că omul a devenit un explorator de semne, un născocitor de sensuri noi, care îl ajută să-şi lărgească sinele şi câmpul cunoaşterii: „Viaţa spiritului — notează lucid filozoful C. Noica — sfârşeşte atunci când lucrurile nu mai au decât un singur nume." (*Sentimentul românesc al fiinţei*) Limbajul are **o natură ambivalentă**, ca simplă **funcţie de comunicare**, ori ca **rostire creatoare de semnificaţii**. Vorbele, o dată spuse, au consecinţe în datul real, a cărui ordine prestabilită o tulbură, sau, dimpotrivă, o rearmonizează cu făptura care le-a rostit. În mesajul ei esenţial, vocabula nu înseamnă doar a numi un lucru, ci şi a medita asupra lui. Artistul cuvântului în genere, Poetul îndeosebi, este mesagerul divin al limbajului rostitor, pentru că harul lui sensibil, mai ales în raport cu înţelesurile vieţii, îl face capabil de ceea ce C. Noica numeşte atât de expresiv **neliniştе semantică**.

Aşa putem aprecia de ce *Sonetul* (*CLXX*), al 16-lea după numărul poemelor scrise de V. Voiculescu, constituie un elogiu entuziast adus de poet Logosului cu funcţie mitică întemeietoare şi care conferă acolada „nemuririi" artistului capabil să-l mânuiască, cu întreg evantaiul de semnificaţii închise în miezul lui cognitiv.

Aşa cum „clipa" trecătoare ascunde, totuşi, în curgerea ei semnul eternităţii, forma cuvântului închide între marginile ei sensuri dezmărginite.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și I. Barbu în *Oul dogmatic*, Voiculescu recurge la simbolistica oului — formă redusă a Cosmosului — în miezul căruia se repetă creația lumii de la început: în matricea ovoidală este întipărită mișcarea „aripilor", care, o dată eliberată din coaja originară, se va transforma în „zbor" către tăriile cerești.

Cuvântul a dat lumii **conștiința de sine**, putință și încrederea de a se exprima, voința de a condensa gândul demn de reținut în concepte, vocabulele de dragoste, pe cele de ură, de formulare a nevoii de libertate, devenind un „sol al dezrobirii" magmei dinlăuntrul ființei în șuvoiul de lavă al cuvintelor dăruite în exterior.

Cuvintele sunt dovada elevației omului, a propensiunii acestuia către tărâmul înalt al „eternelor Idei", așa cum le postulează lumea platoniciană, ca pe niște întruchipări ideale („Aidosuri") ce guvernează civilizațiile.

Mesagerul unității între Pământ și Cer, între semnul lingvistic și sensul cuvântului, între cădere și înălțare omenească, atinse prin limbaj, este „vulturul iubirii" cel cu „gheare de aur". Simbolistica regalei păsări de pradă este extrem de variată, noi însă reținem (din *Semne și simboluri* de Claire Gibson, 1993), **ambivalența semnului**: el sugerează răul (războiul) și moartea, dar și lumina soarelui, alături de focul purificator. V. Voiculescu îi atribuie conotații benefice, de **pasăre a izbăvirii**, care sparge tiparele închistate ale lumii și ale cuvântului, urcând la ceruri înțelesurile noi, răpite — cu iuțeala zborului — din „țăndările" sensurilor învechite.

Poetul îndeamnă ființa prietenă (prin vocativul „iubite!") să-și regăsească inocența primară în „puritatea dintâi" a cuvintelor întemeietoare de sensuri în lume și să se topească în „zeiasca voluptate" a rostirii semnificative. Acestea sunt, în viziunea poetului, „cheile magice" ale cuvântului oferit omului de generoasa divinitate tutelară: el **instituie** o semnificație, pe care o raportează mereu la universul real; **imaginează**, fabrică noi înțelesuri, reconstruind realitatea de la capăt; **evocă** o altă lume, adevărată ori numai închipuită, deja căzută în omenească uitare. El are fața lui nevăzută, doza sa de imprevizibilitate, ca și omul.

Putem vorbi și de **funcția eliberatoare**, cathartică a cuvântului, pentru că el descătușează lumea din codurile fixe și perimate în timp, prin care a fost receptată, redându-i **însușirea primordială de a fi inepuizabilă**.

Exerciții de redactare și compoziții

- Mitul Logosului sacru — de la textul biblic la poeții religioși (Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi) și la cei laici (Ion Barbu, Nichita Stănescu ș.a.); structurați un eseu pe tema semnificațiilor întemeietoare ale Cuvântului.
- Verbul și funcțiile sale artistice: cea imaginativă (creatoare de semnificații noi), evocatoare (închipuind o altă lume — a artei) și eliberatoare (forța cathartică a rostirii); structurați o compoziție liberă despre literatura ca artă a cuvântului.
- „La Cina cea de Taină a versului românesc Cuvântul înseamnă revelarea misterului creației artistice prin gura de aur a Poeților"; imaginați o compoziție liberă pe această temă simbolică.

Capitolul al V-lea

Elemente de prozodie
Dactilul

● Din fr. **dactyle**, lat. **dactylus**, gr. **daktylos** — „deget".

Dactilul este un picior metric trisilabic, format dintr-o silabă lungă (accentuată) și două scurte (neaccentuate): ⏑ v v. A fost utilizat, inițial, în Frigia și este cel mai vechi dintre picioarele metrice ale prozodiei grecești antice. Prima silabă fiind accentuată, dactilul are un **caracter descendent**, fiind opus, din acest punct de vedere, anapestului care este ascendent. În Antichitate, a fost utilizat în epopei, în hexametru sau pentametru, dar și în lirică.

El exprimă dinamismul, vivacitatea, motiv pentru care Eminescu elogiază „săltărețele dactile" (în ***Scrisoarea II***). Chiar dacă în culturile moderne este utilizat numai sporadic, câțiva mari poeți preromantici și romantici recurg la el în operele lor: Goethe, Hölderlin, Tennyson, Browning și Longfellow.

La noi, D. Bolintineanu (***Mihnea și baba***), Vasile Alecsandri (***Moldova în 1857***), George Topârceanu (***Chinurile lui Ulise***) au scris în dactili, iar elenistul G. Murnu a tradus ***Iliada*** în metrul ei originar (hexametrul dactilic).

Bibliografie

- Ion Apetroaie, ***V. Voiculescu. Studiu monografic***, Editura Minerva, București, 1975.
- V. Voiculescu, ***Poezii***, vol. I–II, cu un studiu introductiv de Aurel Rău, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- ***Vasile Voiculescu interpretat de...***, ediție îngrijită de Rodica Pandele, Editura Eminescu, București, 1981.
- Elena Zaharia-Filipaș, ***Introducere în opera lui Vasile Voiculescu***, Editura Minerva, București, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

„Mi-am limpezit făptura să n-ascunză Nimic din ce nu duce pân-la zeu”

Ion Pillat

Coordonate ale vieţii şi operei

Viitorul poet elegiac şi cărturar (nu în sensul erudiţiei, ci al asimilării unei impresionante culturi poetice, de la antici la moderniști), Ion Pillat s-a născut la Bucureşti, în 1891, ca fiu al lui Ion N. Pillat (moşier şi parlamentar) şi al Mariei Brătianu (a doua fiică, în ordinea vârstei, a marelui om politic liberal, I.C. Brătianu). Familia Pillat, de veche obârşie răzeşească, numără, în decursul veacurilor, mai multe generaţii de boieri de ţară, pomeniţi ca atare în *Descrierea Moldovei* a lui Dimitrie Cantemir. După studii începute în ţară (la Piteşti şi la Bucureşti, în Colegiul „Sf. Sava”), este dus la Paris, ca elev extern la Liceul „Henry IV”, unde şi le desăvârşeşte. Cu prilejul unei excursii la catedrala din Chartres, monument

▶▶▶

Aci sosi pe vremuri

La casa amintirii cu-obloane şi pridvor,
Păienjeni zăbreliră şi poartă, şi zăvor.

Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De când luptară-n codru şi poteri şi haiduc.

În drumul lor spre zare îmbătrânirâ plopii.
Aici sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pândise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, şi din berlină
Sări, subţire,- o fată în largă crinolină.

Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,
Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac.*

Iar când deasupra casei ca umbre berze cad,
Îi spuse *Sburătorul* de-un tânăr Eliad.

Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea...
Şi totul ce romantic, ca-n basme, se urzea,

Şi cum şedeau... departe, un clopot a sunat,
De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.

Dar ei, în clipa asta simţeau c-o să rămână...
De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...

Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete
Te vezi aievea numai în ştersele portrete.

Te recunoşti în ele, dar nu şi-n faţa ta,
Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita...
Ca ieri sosi bunica... şi vii acuma tu:
Pe urmele berlinei trăsura ta stătu.

Acelaşi drum te-aduse prin lanul de secară.
Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară.

Scanned with OKEN Scanner

Subțire, calci nisipul pe care ea sări.
Ca berzele într-însul amurgul se opri...

Și m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram
Când ți-am șoptit poeme de bunul Francis Jammes.

Iar când în noapte câmpul fu lac întins sub lună.
Și-am spus *Balada lunei* de Horia Furtună,

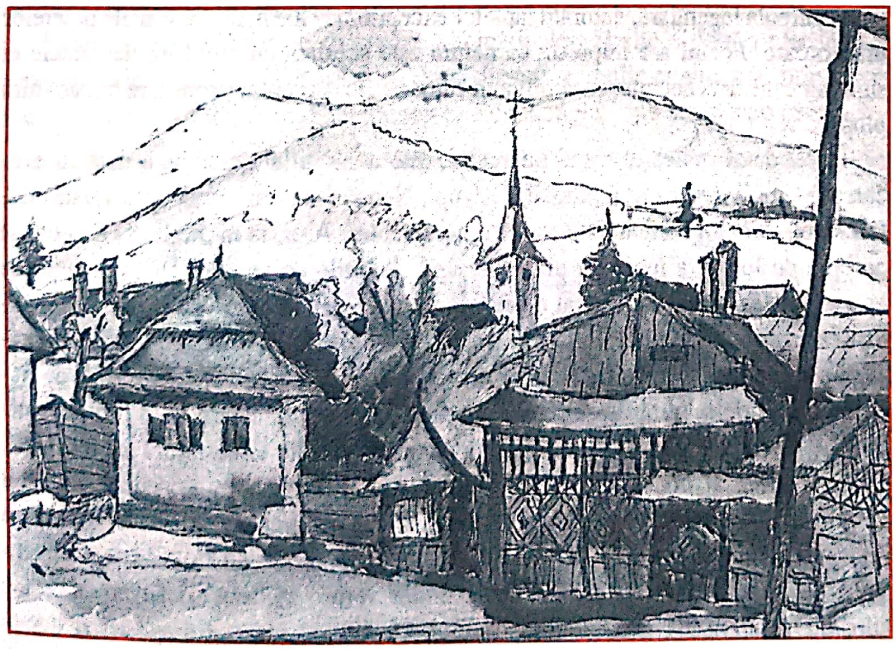
M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,
Și ți-am părut romantic și poate simbolist.

Și cum ședeam... departe, un clopot a sunat
— Același clopot poate — în turnul vechi din sat...

De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.

Abordarea textului în clasă

- Citiți poemul *Ctitorii*, veritabilă artă poetică pillatiană, și remarcați similitudinile de evocare patriarhală și de ton liric elegiac cu cel intitulat *Aci sosi pe vremuri...*
- Citiți și interpretați ideatic și stilistic câteva poeme (dintre cele indicate în reperele de interpretare), care configurează geografia spirituală în care s-a format poetul I. Pillat; remarcați venerația sa pentru spațiul și obiceiurile natale.
- Stabiliți (cu sprijinul informațiilor teoretice oferite de manual) elementele tradiționaliste ale universului poetic imaginat de scriitor, mai ales în volumul *Pe Argeș în sus*.



Paraschiva Popa-Frunză, *Sat*

al artei gotice medievale, trăiește un moment de emoție și scrie prima lui poezie (***În catedrală***, 1905). În 1911, într-o vacanță de studii petrecută în țară, îndrăznește să-i arate încercările sale lirice lui Titu Maiorescu, care i le publică în „Convorbiri literare". În 1912, îl cunoaște pe Al. Macedonski, al cărui cenaclu simbolist („Literatorul") îl va frecventa mai târziu cu asiduitate, devenind unul dintre discipolii maestrului, căruia, într-un elan admirativ și generos față de un poet nerecunoscut în epocă drept o certitudine literară, îi editează volumul ***Flori sacre***. Abia în 1914, întors definitiv în țară, debutează editorial, cu volumul ***Eternități de-o clipă***. Are revelația originalității poeziei lui George Bacovia, reiterând atitudinea sa de Mecena al literaților contemporani și facilitând (în ciuda condițiilor neprielnice ale Primului Război Mondial) debutul acestuia cu volumul ***Plumb***, în 1916. Ofițer de legătură pe lângă Misiunea franceză, secretar al lui Al. Vaida-Voievod (președintele delegației ardelene) la Conferința de Pace de la Paris), Ion Pillat îmbină activitatea pe tărâm social cu cea poetică (***Amăgiri***, în 1917, ***Grădina între ziduri***, 1919, volum publicat la Paris). În 1921, asigurând susținerea financiară, face să apară volumul ***Poezia toamnei***, o antologie din versurile poeților români care au cântat acest anotimp. 1923 este anul consacrării sale poetice cu volumul de versuri în spirit tradiționalist ***Pe Argeș în sus***. Consecvent formulei literare adoptate, va adăuga creațiile lirice din volumele ***Satul meu*** (1925), ***Biserica de altădată*** (1926), ***Limpezimi*** (1928). Acțiunea consecventă de mecenat artistic se concretizează și prin editarea, împreună cu Perpessicius, a ***Antologiei poeților de azi*** (1925).

Scanned with OKEN Scanner

Pasionat şi de teatru, el a dramatizat (împreună cu prietenul şi colaboratorul său, Adrian Maniu), ***Dinu Păturică*** (după binecunoscutul roman al lui Nicolae Filimon) şi ***Tinereţe fără bătrâneţe*** (după celebrul basm folcloric). Spirit cultivat şi poliglot, Ion Pillat a tradus din operele lui Francis Jammes, St. J. Perse, Baudelaire, Paul Claudel, din lirica germană (Klopstock, Goethe, Fr. Schiller, Hölderlin, N. Lenau, Hugo von Hofmannsthal, R.M. Rilke etc). În 1944, cu un an înaintea morţii sale premature, îi apare ediţia definitivă a întregii sale activităţi lirice originale, cuprinse, între 1906 şi 1941, în trei volume, sub titlul simplu ***Poezii***, demonstrând **o viaţă** scurtă, **închinată integral literaturii, dar mai ales poeziei**. Experienţa sufletească a descinderii autorului în spaţiul de la moşia Florica, sau de la Miorcani înseamnă coborârea lui spirituală în **autohtonul**, care putea primi ecourile universalului; visând să se stabilească pe pământul unde trăiseră strămoşii lui, succedându-se neclintiţi unii altora, I. Pillat face din locurile copilăriei sale un tărâm al tradiţiilor rurale naţionale, dar şi o poartă deschisă către universalitate. Poezia sa neoclasică reuşeşte performanţa **de a reconcilia elementul intelectual, de ordin livresc, cu factorul emoţional, dezvăluind sentimentele umane**, motivele de inspiraţie modernistă cu cele clasice, tradiţionalismul şi viziunea lui poetică autohtonizantă, limitată la trăsăturile etnice ale spaţiului românesc, cu temele universale recurente în toată poezia lumii. Cum a fost posibilă această sinteză rară între particular şi general în aceeaşi creaţie literară, în care primul termen se datorează harului liric natural al scriitorului, iar cel de

Repere de interpretare

G. Călinescu şi apoi, în concordanţă cu opinia sa, Alexandru Piru apreciază poemul *Aci sosi pe vremuri...* drept o piesă lirică memorabilă, cu ecouri atât din romantici — ca Ion Heliade-Rădulescu şi Alfred de Lamartine, cât şi din simbolişti — precum Francis Jammes.

Poemul mai sus citat aparţine volumului din 1923, considerat cel mai reprezentativ din lirica pillatiană. Urmărind titlurile poeziilor din cuprinsul acestuia, se remarcă predilecţia autorului pentru evocarea unor imagini distincte precum: **ambianţa patriarhală a spaţiului natal**, în poemele: *Florica, Spre Izvorani, Pădurea din Valea Mare, Cucul din Valea Popii, Parcul Goleştilor, Adio la Florica*; **elemente semnificative din geografia familiară autorului**, în poemele: *Vârful dealului, În vie, La zăvoi, În luncă*; **elemente vegetale specifice zonei rurale natale**, evocate în: *Castanul cel mare, În vie, Rădăcini, Cireşul*; **locuinţa părintească, mormintele (familiei), biserica străveche**, în: *Ctitorii, Mormântul, Biserica lui Horia, Căsuţa din copac, Casa din deal, Capela, Odihna tatii, Bătrânii*; **interioarele gospodăreşti**, atmosfera intimă a odăilor şi **obiectele uzuale din locuinţa patriarhală**, în poeziile: *Cămara de fructe, Odaia bunicului, Ochelarii bunicii, Jucării, Aci sosi pe vremuri....*

Însuşi titlul poemului dă impresia de spaţiu şi timp nedefinit, apropiind — până la identificare — trecutul şi prezentul în existenţa umană. Adverbul de loc „aci", în formă regională şi contrasă, locuţiunea adverbială de timp „pe vremuri", provenită dintr-un substantiv nearticulat, şi verbul „sosi", conjugat la indicativ perfect simplu, toate aceste elemente morfologice sugerează ideea că experienţele vieţii omeneşti sunt reluate aidoma, chiar dacă generaţiile se succed unele altora. Poetul numeşte metaforic locuinţa strămoşilor săi, „casa amintirii", la poarta căreia „păienjenii" şi-au ţesut pânza lor fină, simbolizând curgerea timpului. Pe hornul nemaifolosit al casei nu mai iese fumul, care atestă viaţa interioară a unei familii, iar codrul şi-a pierdut parcă aureola legendară, datorată faptelor excepţionale ale haiducilor şi ale poterelor urmăritoare. Poetul are impresia că natura este solidară cu omul, şi elementele ei sunt marcate de senectute, ca şi fiinţa trecătoare: „În drumul lor spre zare îmbătrânirâ plopii...".

În cel de-al treilea distih al poemului, este uzitat titlul acestuia, o dată cu evocarea imaginii din trecut a bunicii, Calyopi. Nepotul îi reînvie chipul la vârsta adolescenţei, când logodnicul ei o aştepta „nerăbdător". Aşezată în „berlină", Calyopi se apropia de locuinţa iubitului ei, traversând „lanurile de secară". Din vehiculul de epocă oprit la scară, s-a ridicat o fată „în largă crinolină", dornică şi ea să se întâlnească cu omul îndrăgit. Plimbându-se amândoi pe câmpie, sub clarul lunii, logodnicul i-a recitat poemul *Le lac* şi chiar versurile din *Sburătorul*, în care I. Heliade-Rădulescu descrie tulburările sufleteşti ale unei adolescente îndrăgostite pentru prima dată. Atmosfera din jurul tinerilor era romantică şi idila lor se desfăşura „ca-n basme".

În distihul al nouălea, poetul modifică timpurile verbale, înlocuind perfectul simplu cu imperfectul şi perfectul compus. Cele două versuri ale strofei debutează cu o propoziţie circumstanţială de timp durativă, simbolizând **eternitatea sentimentului de iubire**. Punctele de suspensie dintre verbul „şedeau" şi adverbul de loc „departe" marchează fractura temporală dintre timpul ideal al dragostei şi durata reală, care i-a îmbătrânit în chip fatal pe cei doi protagonişti. În timp, a sunat „un

Scanned with OKEN Scanner

clopot" avertizând asupra faptului că, între viaţă şi moarte, fericirea creează un zid protector fragil. Acest distih constituie **laitmotivul poemului**, fiind reluat la mijlocul şi în finalul acestuia.

Discontinuitatea temporală este menţinută şi în strofa următoare, în care autorul pune în antiteză impresia de statornicie, de durabilitate a cuplului uman cu realitatea crudă în care bunicul murise „de mult", iar bunica îmbătrânise. Următoarele distihuri formează o pauză reflexivă în interiorul poemului elegiac, Pillat meditând asupra raportului dramatic dintre fiinţa perisabilă şi vremea necruţătoare. Contemplând portretele strămoşilor, atârnate în rame grele pe pereţii casei, cel ce le priveşte se înfioară la gândul că existenţa reală, palpabilă şi schimbătoare, poate încremeni — într-un moment — în „ştersele" imagini fotografice: „Te recunoşti în ele, dar nu şi-n faţa ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita..." (epifora afectivă îmbinată cu antiteza verbală).

Strofa a treisprezecea este inaugurată de un adverb de timp la gradul comparativ de egalitate „ca ieri", realizând paralela între un moment revolut şi cel actual din viaţa autorului. Aşa cum odinioară sosise nerăbdătoare Calyopi, se apropie — în „trăsură" — de locuinţa patriarhală şi viitoarea soţie a scriitorului. Fără să ştie, ea va parcurge acelaşi drum, va contempla lanurile de secară, va coborî la scara pridvorului cu aceeaşi dezinvoltură, ca şi tânăra de altădată. Poetul menţine chiar epitetul aspectual „subţire", ce evidenţiază talia zveltă a celor două logodnice — din trecut şi din prezent. Va fi întâmpinată de poetul însuşi, care îi recită versuri din creaţia lui Horia Furtună (*Balada lunei*) şi din lirica simbolistă a lui Francis Jammes. Împreună, ei vor reface chiar şi tradiţionala plimbare pe câmpul luminat de razele selenare, reluând, aidoma, gesturile predecesorilor. Dacă bunica îl ascultase pe logodnicul său contemplând natura „cu ochi de peruzea", eroina actuală îl priveşte îngândurată pe iubitul ei, „cu ochi de ametist". Strofele finale, alcătuite din distihul-refren şi dintr-un monovers, reiterează ideea de curgere eternă a timpului, de ritmuri vitale, ce nu se modifică şi dau impresia de vetustate, care întunecă — precum patina temporală — tinereţea, exuberanţa şi plenitudinea umană de-o clipă.

Expresivitatea poetică se datorează îmbinării desăvârşite a două procedee retorice predilecte în lirica autorului — **paralelismul simbolic** şi **simetria**, prin intermediul cărora tragismul condiţiei umane este contemplat cu o seninătate clasică.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Natura şi omul se reînnoiesc perpetuu în devenirea firii; realizaţi un eseu în care să subliniaţi paralelismul simbolic — recurent în piesele lirice ale volumului din 1923 — între procesele naturale şi legile similare ale existenţei omeneşti.
- Temporalitate reală şi idealitate sentimentală; motivaţi — într-un eseu nestructurat — cum împacă I. Pillat această opoziţie (aparent ireductibilă) pe tărâmul artei poetice.
- „I. Pillat — poet neoclasic prin distribuirea echilibrată a motivelor, prin spiritul lui cultivat şi prin limpezimea formală a operei sale lirice"; realizaţi o compoziţie de sinteză cu această temă.

Capitolul al V-lea

al doilea cărturarului familiarizat cu cele mai valoroase orizonturi culturale, ne-o explică un critic contemporan autorului, Pompiliu Constantinescu: „Ion Pillat face parte din familia poeţilor horaţieni depănând intuiţia timpului ireparabil, cu regretul insistent după copilărie şi adolescenţă, mai apoi cu presentimentul morţii, fatală finalitate a curgerii vremii, cu ireversibila ei lege, provocând totuşi o senină şi temperată melancolie... În lirica noastră, de tradiţie a clasicismului, Ion Pillat este, intelectual vorbind, **cel mai cult poet al ideii de clasicitate...**" (s.n.)

Mărturisiri

„Las altora tot globul terestru ca o minge,
Eu am rămas în paza pridvorului străbun."

Ion Pillat, ***Ctitorii***,
volumul ***Pe Argeş în sus***

Bibliografie

- C. Livescu, ***Introducere în opera lui Ion Pillat***, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.
- Ovidiu Papadima, ***Ion Pillat***, Editura Albatros, Bucureşti, 1974.
- Victoria-Ana Tăuşan, ***Ion Pillat. Ceremonia naturii***, Editura Albatros, Bucureşti, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

Epoci şi ideologii literare

Avangardismul

Nici un pic de milă. După masacru ne rămâne încă speranţa unei umanităţi purificate. Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alţii în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare îşi făureşte arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre şi de spasme fertile. [...] Aşa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independenţă, de neîncredere faţă de comunitate. Cei care sunt cu noi îşi păstrează libertatea. Noi nu recunoaştem nici o teorie. [...] Fiecare om trebuie să strige. E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă. Să măturăm, să curăţăm. [...] Abolirea memoriei: Dada; abolirea arheologiei: Dada; abolirea profeţilor: Dada; abolirea viitorului: Dada; credinţă fără discuţii în orice zeu produs imediat al spontaneităţii: Dada [...] Libertate: DADA DADA DADA, urlet de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor şi a tuturor contradicţiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerenţe: VIAŢA.

Tristan Tzara, ***Manifestul Dada***, 1918

Pentru a face o poezie dadaistă

Luaţi un ziar.
Luaţi nişte foarfeci.
Alegeţi în ziar un articol care să aibă lungimea pe care doriţi s-o daţi poeziei dumneavoastră.
Decupaţi articolul.
Decupaţi de asemenea, cu grijă, fiecare cuvânt ce intră în alcătuirea articolului şi puneţi toate cuvintele într-o pungă.
Agitaţi încetişor.
Scoateţi cuvintele, unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veţi extrage.
Copiaţi-le conştiincios.
Poezia vă va semăna.
Iată-vă un scriitor deosebit de original şi înzestrat cu o încântătoare sensibilitate...

Tristan Tzara, ***Manifestul despre iubirea slabă şi iubirea amară***, 1920

Fără tipare, fără reguli, fără nici o constrângere

Avangardismul, ca mişcare literară, împrumută din limbajul militar nu doar termenul de „avangardă" (detaşamentul care explorează primul, din întreaga trupă, terenul necunoscut din faţă), ci şi coeziunea deplină, până la un punct, a scriitorilor ce-l compun. Ei sunt, de regulă, mult mai uniţi şi mai decişi decât scriitorii pe care îi contestă radical, şi manifestările lor publice, şocante au loc mai degrabă în grup decât individual. Până să facă literatură propriu-zisă, ei îşi violentează epoca literară printr-o serie de **manifeste** care dinamitează tradiţiile constituite şi întăresc, pe de altă parte, spiritul de grup al noii generaţii. Futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul: toate luptă împotriva tradiţiei, propunând o „reluare" a literaturii de pe baze radical noi, sau chiar de la zero, contestând, uneori, însăşi ideea de artă şi literatură.

Avangarda românească se sincronizează aproape perfect cu cea europeană, iar prin **dadaismul** lui Tristan Tzara, ajunge să se constituie ca un model. „Cabaretul Voltaire" de la Zürich devine în 1916 „sediul" evoluţiei anarhice a dadaiştilor, care îşi iau numele după cuvântul „dada", găsit la întâmplare de Tzara, deschizând un dicţionar *Larousse*. Tristan Tzara şi ceilalţi ridică **libertatea absolută** la rangul de criteriu unic al artei, aceasta din urmă făcându-se, conform manifestelor şi producţiilor dadaiste, în acord cu voinţa fiecărui „producător" în parte. „Pentru a face o poezie dadaistă", e nevoie numai să amesteci într-o pungă nişte cuvinte decupate din ziar şi să le extragi apoi în mod aleatoriu. Dadaismul împinge, aşadar, literatura spre o **extremă** care, practic, o desfiinţează, într-un nihilism care, finalmente, se va întoarce asupra lui însuşi. Sfidând toate conformismele, dadaistul ajunge, inevitabil, la un **conformism al contestaţiei**; negând toate convenţiile, el construieşte, implicit, o **convenţie a negaţiei**. Astfel că, aplicându-şi propriile principii, Tristan Tzara va demisiona primul din mişcarea Dada — mişcare ce lărgeşte enorm concepţiile despre literatură, până atinge punctul critic în care literatura se dizolvă.

Scanned with OKEN Scanner

„Prinț de tristețe și onoare/pe urmele pierdutei Ofelii”

Ion Vinea

Chei

În portul vechi pogoară arborii numai noaptea,
din umbre se aleg păunii cu aripi de vânt,
aici se sfințesc stelele fără pânze ale trecutului.

Cum s-a ivit de nicăieri în loc
unde s-au limpezit și au stătut furtunile
corabia-fantomă cu fulgerul ei mort
scăldată în veninul verde al orelor...

Rar în vioara de pământ a digului
fiorii aiurează aria frigurilor.
De farul orb stâncile păstorite
pasc liniștile ce visează fanfare lungi de undă.
Pe treptele de mătase s-au prăfuit lunar sunetele.

E somnul lanțurilor roșii prin stingerea vremurilor,
e toamna pietrelor în podgoria beznelor,
e ochiul de cocleală al veșniciei
în care s-au înecat poveștile.

La judecata din urmă
de-aci au pornit sicriele.

Abordarea textului în clasă

- Citiți și observați — în alte texte literare din volumul *Ora fântânilor* — efortul permanent al poetului de-a cenzura fondul său liric pur elegiac, intelectualizând expresia artistică.
- Citiți și analizați poemul *Doleanțe*, apreciat de criticul Șerban Cioculescu drept piatră de hotar în evoluția operei lui I. Vinea, de la simbolismul de început către avangardismul asumat ulterior.
- Comparați diferențele majore de concepție și de limbaj liric dintre poemele *Doleanțe*, *Chei* și *Ora fântânilor*, cel din urmă dovedind renunțarea lui I. Vinea la experimentul constructivist (pe care, mai degrabă, l-a teoretizat decât l-a aplicat în opera sa); căutați și alte exemple literare care să ateste modificările intervenite, în timp, în imagistica poeziei lui Vinea.

Coordonate ale vieții și operei

Ion Iovanachi (născut la Giurgiu în 1895, decedat în 1964) se afirmă în literatura română sub pseudonimul Ion Vinea, debutând cu poeme simboliste în revista „Simbol” (1912), editată de el împreună cu Tristan Tzara. Apoi a colaborat cu versuri la „Cronica” (1915–1916), „Chemarea” (1918–1919), „Gândirea” (1921–1922), „Cugetul românesc” (1922–1923), „Flacăra literară” (1923). În această **primă fază de creație**, este un simbolist, influențat de A. Samain, H. de Régnier, J. Laforgue, dar și de tradiționalismul cultivat de Ion Pillat, pregătindu-și trecerea la mișcarea de avangardă, alături de Tristan Tzara (inițiatorul ei),

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

de Adrian Maniu şi de alţii. Nota caracteristică a începuturilor sale este rememorarea melancolică (în ***Doleanţe***), sensibilitatea în faţa spectacolului oferit de schimbarea anotimpurilor, notaţia peisagistică, fantezistă, spiritualizată.

A doua etapă de creaţie este cuprinsă între 1923 şi 1944, desfăşurată îndeosebi în reviste precum: „Contimporanul" (1923–1926, 1929–1931, al cărei program estetic **în spirit modernist constructivist** l-a formulat), „Punct" (1924–1925), „Reporter" (1935), „Viaţa românească" (1938–1939) şi „Revista Fundaţiilor Regale" (1939–1944), unde i-au apărut creaţiile literare importante. În 1930, a preluat de la reputatul jurnalist N.D. Cocea direcţia gazetei „Facla", în paginile căreia şi-a valorificat, timp de un deceniu, **talentul de polemist** de pe poziţia unui om politic de stânga. Din cele peste o sută de poezii nedatate şi inedite până în 1964 şi dintr-un număr însemnat de texte rămase postume, I. Vinea ar fi putut să-şi alcătuiască încă un volum în afara celui unic (***Ora fântânilor***). Pe acest scriitor elegiac şi discret îl prinde cel mai bine masca prinţului palid din Elseneur, Hamlet, evocat adesea şi numit de autor (în poemul ***Proclamaţie***) „prinţ de tristeţă şi onoare/ pe urmele pierdutei Ofelii..." Este, poate, aici mărturisirea unui destin pe care I. Vinea şi l-a dorit, de poet prea puţin cunoscut în timpul vieţii, a cărui operă a fost adunată atât de târziu în volum (şi nu toată), decalaj temporal care l-a pus în situaţia de a fi socotit un epigon al urmaşilor, pe care nu o singură dată îi anticipase.

De fapt, editorial, Ion Vinea a debutat cu proză, dând la iveală ***Descântecul*** şi ***Flori de lampă***, în 1925. ***Paradisul suspinelor*** (1930),

Repere de interpretare

Prezenţă discretă în poezia românească, Ion Vinea a debutat sub influenţa simbolismului, ca şi Tudor Arghezi, de care apoi s-a îndepărtat, apropiindu-se de formula avangardismului, în mod special de **constructivism**. Scriitorul însuşi a întreţinut o stare de incertitudine în privinţa vocaţiei sale literare, lăsându-şi versurile în periodicele în care au apărut, din 1912 până în 1964, adunându-le, în fine, într-un volum unic, *Ora fântânilor*, publicat în 1964, chiar în anul morţii sale. Avangardismul cuprinde o succesiune de mişcări literare şi artistice (dadaism, suprarealism, futurism, constructivism, integralism etc.), care neagă sensul tradiţiei, refuză convenţia şi clişeele artistice, acordă o mare atenţie manifestelor literare, vede creaţia ca pe un proces în desfăşurare (nu ca pe o operă finită), valorifică toate posibilităţile limbajului, tinzând spre experimentul formal şi de conţinut artistic, propune — în ansamblu — un univers de un modernism extrem, chiar şocant. Constructivismul, al cărui program estetic este prezentat de I. Vinea în paginile „Contimporanului" (al cărui director a fost), a atins punctul de vârf în perioada 1920–1930. În literatură — ca şi în domeniul arhitecturii, unde a luat fiinţă — curentul modernist voia să apropie arta de formele industriale, respingând decorativismul artificial şi propunând **schematizarea, abstractizarea, chiar geometrizarea limbajului artistic**, precum şi o concentrare atât a subiectului literar, cât şi a mijloacelor sale de expresie. Constructiviştii credeau că reprezintă un factor ordonator şi raţionalizant în literatură. Astfel, Ilarie Voronca (teoretician şi poet afiliat noii tendinţe literare) afirmă — în paginile revistei „Integral" — că opune incoerenţei de sens şi dezagregării limbajului din operele suprarealiste ordinea constructivistă, care rămâne una „abstractă, clasică, integrală, cu armonie de legi şi linii echilibrate". Critica, de la cea contemporană cu momentul debutului lui I. Vinea, până la cea actuală, a sesizat trăsăturile liricii sale: **cenzurarea emoţiei lirice, simţul compoziţiei, esenţializarea conţinutului poetic, intelectualizarea expresiei** (dar fără a realiza o operă propriu-zisă de idei), **o sensibilitate de tip elegiac, un imagism fecund şi pitoresc** (fără să devină exotic), **o varietate de experimente versificatoare**. Criticul cel mai pertinent al operei poetice a lui Ion Vinea, şi anume Şerban Cioculescu, observă programatica „abatere a sensibilităţii emotive către un impresionism intelectualizat", precum şi **drama căutătorului** unui limbaj perfect esenţializat, acela care să ofere „expresia pură unor stări sufleteşti" (*Itinerar critic*, 1973, studiul „Despre universul poetic al lui Ion Vinea").

Pe fundalul aceluiaşi conflict „dintre frâna modernă a lucidităţii şi spontaneitatea simţirii" (Şerban Cioculescu, op. cit.), se desfăşoară şi jocul debordant de imagini din poemul *Chei* — comparabil cu acela al delfinilor, plin de fantezia salturilor spectaculoase şi, totuşi, produs în mişcări precise, geometrice. Ca şi în poemul *Doleanţe* (din 1915) — socotit piatră de hotar pentru evoluţia ulterioară a scrisului lui I. Vinea —, *Chei* (1938) elimină orice nostalgie şi înregistrează dezastrele produse în ordinea obiectuală, dezlegarea uscatului de ape, vidul exterior extins asupra celui interior, descompunerea peisajului marin, declinul naturii dublat de cel din sufletul omului. Peisajele insolite, **deloc descriptive**, deşi aglomerate de împerecheri bizare, dau impresia nu de plin, ci de **gol sufocant**, o teroare cosmică insinuându-se peste tot;

Scanned with OKEN Scanner

ca un Ovidiu modern, poetul este înspăimântat de perspectiva anticului port deschis spre un infinit amenințător: arborii s-au strămutat din păduri și „pogoară" lângă ape, „păunii cu aripi de vânt" au uitat cum să zboare, legați pe vecie de pământ, stelele se mișcă dezordonat ca niște corăbii fără pânze aruncate la întâmplare de valuri; „de nicăieri" s-a ivit „o corabie-fantomă", plutind prin furtuni cu velele moarte și scăldată în „veninul verde" al apelor stătute ale timpului; digul lovit ritmic de ape sună ca o „vioară" dezacordată, intonând — precum o ființă bolnavă — „aria frigurilor"; din valuri răsar vârfurile stâncilor, abia vizibile în lumina stinsă a „farului orb", și liniștea temporară a întinderilor unduitoare așteaptă „fanfarele lungi" ale furtunilor marine; sunetele din adâncuri abia se mai aud când urcă „pe treptele de mătasă" prăfuită ale cheiurilor vechi; sarea, vântul, valurile au erodat totul, acoperind străzile omenești sub patina vremii; lanțurile de la marginea cheiului au ruginit, roadele toamnei s-au pietrificat înghițite de „podgoria beznelor", iar în „ochiul de cocleală al veșniciei" au putrezit înecate „toate poveștile". O lume în fatală descompunere (de unde „au pornit sicriele"), pândită de apele ce erodează neobosite uscatul, ca să-l dizolve în faldurile abisului lor tăcut, iată una dintre temele obsesive ale poeziei scrise de Ion Vinea.

Ora fântânilor

Oră de liniști stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru și-n jar e,
Thalassa-n ritmuri apune.

Vocile sfânt de curate,
frunțile pure și ochii,
cugetul gol și curat e,
clopote când legănate
trec în nunteștile rochii.

Ora fântânilor lunii,
— înger — șoptește prin umbre
vorbele rugăciunii
netălmăcite și sumbre.

Caspar David Friedrich, *Apusul*

Venin de mai (1930, roman neîncheiat, din care a publicat numai fragmentul intitulat ***Escroc sentimental***, și ***Lunatecii*** (două volume apărute postum, în 1965) sunt cărți senzualiste, cu implicații simbolice, scrise sub influența lui Mateiu Caragiale. Personajele scriitorului sunt niște aristocrați-esteți cu fumuri nobiliare, dar cu spirit libertin, care practică aventura și experiențele-limită, ajungând la dezabuzare, inadaptabilitate și eșecuri sentimental-morale. Interesant este faptul că, așa cum poetul Vinea a renunțat la teribilismele avangardei, romancierul s-a întors la formula creației în proză tradițională, admițând necesitatea epicului, dar „lunatecii" săi, configurați la aproape patru decenii distanță de romanul ***Craii de Curtea-Veche*** al lui Mateiu Caragiale, n-au mai putut egala prestigiul literar al unor eroi ca Pantazi și Pașadia, nici imoralitatea cinicului arivist Gore Pirgu.

Pamfletarul politic a cultivat și o lirică protestatară în poemele de inspirație istorică (***Aetius***, ***Clades***, ***Ion Vodă cel Cumplit***) sau în ***Cântecul ursarului***, ***Rechizitor***, ***Ruga orbilor***, în care a denunțat suprimarea oricăror libertăți civice în perioada fascizării României.

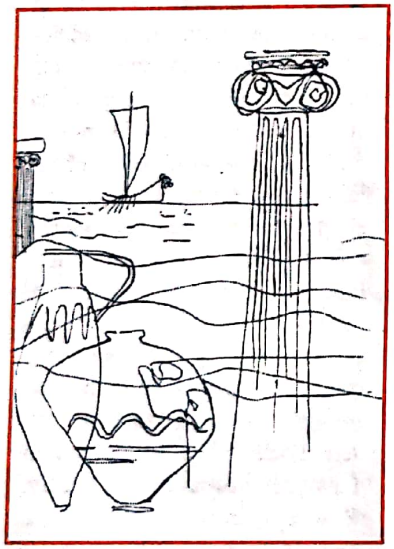
Chiar dacă la începutul activității sale literare, I. Vinea a căutat programatic eliminarea sentimentului, a emoției directe, a confesiunii sensibile, printr-o expresie indirectă, deturnată, intelectualizat reținută, în finalul creației lirice a **reabilitat categoria elegiacului**, al cărui sunet inconfundabil, produs în surdină, nu și l-a putut reprima, în fond, niciodată.

Scanned with OKEN Scanner

Referințe critice

S-a vorbit, în legătură cu poezia lui Vinea, de rezervă, discreție, aparentă răceală, cerebralitate, înregistrate, însă, nu ca niște calități prime, ci ca forme de reacție față de un fond sentimental foarte puternic. Intuiția e adevărată. Poezia lui Vinea, în ceea ce are ea mai specific, este poezia unei regresiuni: confesiunea se abstractizează, elanul emotiv se depersonalizează.

Matei Călinescu,
Eseuri despre literatura modernă



Ion Dumitriu, *Umbră*

Repere de interpretare

Intuiția lirică, ce caracterizează orice poet adevărat, l-a ajutat pe I. Vinea să renunțe la experimentele constructiviste și la geometrizarea poemului, dând libertate de exprimare fondului său elegiac inconfundabil, păstrând, însă, din experimentul formal nevoia de concizie și de rigoare. Patosul imagistic inițial s-a decantat în simboluri rarefiate, aproape clasice, ilustrate în această **capodoperă de sugestie a liniștii cosmice**, care este poemul *Ora fântânilor* (publicat în 1938, în „Viața românească") ce a dat titlul volumului care l-a consacrat pe autorul său. Poetul nu mai contemplă universuri în destrămare, ci, din contră, își asumă rosturi ființatoare. Ora fastă coincide cu aceea a „fântânilor", simbol dual al izvorului vieții și al morții. Ora lirică este timpul mântuit din existența poetului, necorupt de spaime, pur în frumusețea contemplației divine îngăduite spiritului uman: între cer și mare, la ceasul de taină dintre amurg și noapte, în atmosfera limpede a înserării, poetul ascultă muzica sferelor; se produc sacralizări ale glasurilor naturii care înconjoară — în coruri melodioase — apariția angelică a lunii. Astrul selenar parcă urcă pe ceruri din străfunduri cosmice și deplasarea lui răspândește ciudate sonuri de armonie eterală. Este ceasul umbrei difuze, când nimic nu mai are nume, nici contur precis, iar Thalassa (metonimia numelui antic grecesc al mării) abia mai răsfrânge razele muribunde ale soarelui apus, largurile ei fiind acoperite de „ambru" și „jar" stins. Obiectele, ca și ființele, și-au pierdut corporalitatea, reducându-se numai la vocile „sfânt de curate", ce răsună în univers precum „clopotele" înveșmântate în „nunteștile rochii". La **ora sacră a fântânilor**, cugetul poetului se simte primenit, în timp ce asistă la ritualul cosmic al răsăritului de lună însoțit — prin aerul diafan — de „rugăciunile" îngerilor, care nu mai trebuie să fie „tâlmăcite" pentru omul înfrățit cu miracolul natural.

Exerciții de redactare și compoziții

- Explicând simbolurile titlului dat de scriitor unicului său volum de poezii (*Ora fântânilor*), extindeți metafora inaugurală la nivelul întregii poematici aparținând lui I. Vinea; structurați o compoziție despre orientările diverse ale operei acestui autor (simbolism, avangardism și tendințe finale spre clasicitate).
- Motivați — într-un eseu nestructurat — preferința lui Ion Vinea pentru simbolul hamletian (văzut ca un alter ego) al prințului trist și însingurat, închis într-un univers ostil, în interiorul căruia se consolează cu himerele artei sale.
- Ca și poemul *Chei*, multe piese lirice ale volumului său de versuri evocă, în forme elegiace, pitorești sau avangardist-șocante, universul marin și lumea pestriță a porturilor; reconstituiți — într-un eseu nestructurat — acest spațiu de graniță între uscat și ape, care-i impune omului nevoia de a se acomoda în două registre de viață complet diferite; precum marinarul, poetul plutește pe apele visurilor sale (transfigurate în artă) și ancorează la țărmul pământean (simbol al realității).

Bibliografie

- Vladimir Streinu, ***Versificația modernă***, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- Nicolae Manolescu, ***Metamorfozele poeziei***, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Ion Pop, ***Avangardismul în literatura română***, Editura Minerva, București, 1990.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al VI-lea

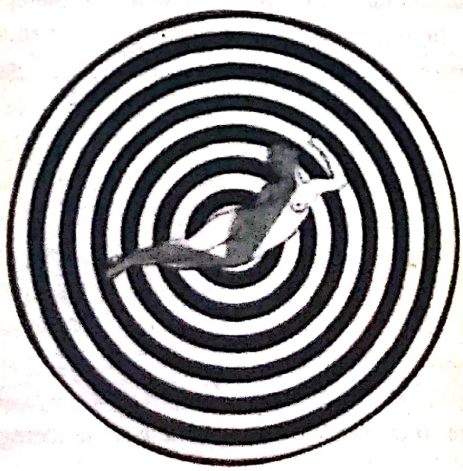
Poezia

Neomodernismul

Emil Botta, ***Un dor fără saţiu***
Ion Caraion, ***Omul profilat pe cer***
Ştefan Aug. Doinaş, ***Elegie în gamă majoră***
Nichita Stănescu, ***Poveste sentimentală,***
Către Galateea, Elegia a zecea
Marin Sorescu, ***Echerul, Scară la cer***
Leonid Dimov, ***Vis cu bufon***
Ileana Mălăncioiu, ***Pasărea tăiată***
Mircea Dinescu, ***Biografie săracă***

Postmodernismul

Mircea Cărtărescu, ***Ciocnirea***



Francis Picabia, *Optofon*

Scanned with OKEN Scanner

Epoci și ideologii literare

Spre neomodernism. Orientări estetice

Exaltarea ruralismului și a etnicului, de justificat în preocupări sociale, devine un viciu amenințător atunci când tinde să copleșească fenomenul artistic, care nu-și poate afla ambianța cultă și prosperă, în sensul unei creații majore, decât în urbanitate și în exclusivitate estetică.

Ardealul estetic, Manifestul Cercului Literar de la Sibiu, în „Viața", 13 mai 1943

Oricare ar fi evoluția individuală a suprarealiștilor, un lucru apare clar pentru cel care, lăsând la o parte certurile, scandalurile, rupturile, inerente oricărui grup viu, va privi suprarealismul în evoluția lui istorică: PERMANENTUL EFORT PENTRU ELIBERAREA EXPRESIEI UMANE SUB TOATE FORMELE EI.

Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu,
Critica mizeriei, 1945

Suntem o generație fără dascăli și fără părinți spirituali. Ne caracterizează revolta, ura împotriva formelor, negativismul. Detestăm, umăr la umăr, literatura...

Geo Dumitrescu, interviu luat de Ion Biberi,
Lumea de mâine, 1946

„O generație fără dascăli"

Din revista „Albatros", editată în 1941 și condusă de Geo Dumitrescu, au apărut numai șapte numere, suficiente însă pentru a contura o direcție a literaturii noi. În „Albatrosul" lui Baudelaire, proiectat simbolic în titlul revistei, se topesc revoltele tinerilor scriitori, lecturile din poezia franceză modernă și protestul față de realitatea românească din epoca ascensiunii extremei drepte. Tinerii de la „Albatros" sunt împotriva formulei „artă pentru artă" și a ceea ce se ascunde, în ochii lor, sub aceasta: refugierea într-un turn de fildeș, strict estetic, la care strigătele și suferințele oamenilor nu mai ajung. Poezia lor devine, ca atare, socială și sarcastică, destrămând retorica versului și îndemnând la **solidaritate** cu suferința din jur. Este o artă fără „artă", o poezie a poeticului, o *trăire* intensă, pe întreaga claviatură a umanului. Fără radicalismul moral și încrâncenarea tinerilor din timpul războiului, fără apetența lor pentru social, dar cu aceeași voluptate de a destrăma, ludic, țesătura poemului și a interpreta, parodic, temele grave, modelul „Albatros"-ului va avea o posteritate: la Marin Sorescu, la Mircea Dinescu și la generația poeților „optzeciști".

Manifestul Cercului Literar de la Sibiu, apărut, în 1943, sub forma unei scrisori adresate lui E. Lovinescu și semnat de Victor Iancu, E. Todoran, Cornel Regman, Damian Silvestru (pseudonimul lui Ion Negoițescu), Ovidiu Drimba, Ion Oana, Radu Stanca, Romeo Dăscălescu și Ștefan Aug. Doinaș a fost scris de fapt de către Ion Negoițescu. „Cerchiștii" caută o legitimare estetică, scriindu-i lui Lovinescu, cel mai consecvent apărător al autonomiei valorilor, al disocierii esteticului de etic și de etnic. Ei se revendică de la Școala Ardeleană, de la Maiorescu și „Junimea", apărând „miturile" rațiunii și ale latinității, mutând accentul de pe rural pe urban și de pe creația populară, pe cea cultă. Între modernismul lovinescian și modernismul Cercului Literar de la Sibiu există însă o diferență semnificativă. Ei nu își fundamentează programul pe sincronizarea cu veacul lor — căci, mai ales pe fundalul războiului, tocmai de spiritul acestui veac vor să se despartă —, ci pe recuperarea, în diacronie, a unor modele exemplare (Goethe, Fr. Schiller), pe o „restaurare goetheană". Acest modernism **sui-generis**, îndreptat cu fața spre trecut (unul exemplar), va fi întâlnit, într-o formă orientată spre cultura românească, și la generația postbelică a „șaizeciștilor".

Manifestul este o „specialitate" a avangardiștilor, la fel scandalul provocat cu bună știință și despărțirile zgomotoase în interiorul aceleiași mișcări. Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu se despart de primul val suprarealist, de la revista „unu" (cu minusculă) a lui Saşa Pană, dar și de colegii lor de generație, Gherasim Luca și D. Trost (suprarealiști mai radicali, dar cu puține opere scrise). Pentru Gellu Naum, cel mai consistent și mai consecvent reprezentant al mișcării, semnificația poemului suprarealist, asemenea celei a visului, trebuie să fie „dereglată, absolut liberă".

Scanned with OKEN Scanner

„Așa mă bântuie cu voluptate punând pe fruntea mea stigmat și mir/amanta fără patimă, Ideea”

Ștefan Aug. Doinaș

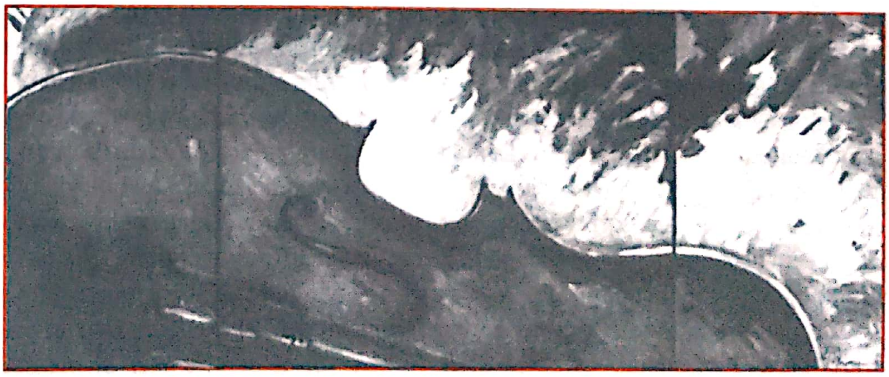
Coordonate ale vieții și operei

Ștefan Aug. Doinaș (pseudonimul lui Ștefan Popa) s-a născut la 26 aprilie 1922, în comuna Caporal Alexa, județul Arad. A făcut școala primară în comuna natală, urmând apoi Liceul „Moise Nicoară” din Arad (absolvit în 1941). În 1948, devine licențiat (cu o teză despre tragic) al Facultății de Litere și Filozofie din Cluj. Întreaga universitate clujeană se mutase la Sibiu în toamna anului 1940, după ce Ardealul de Nord fusese cedat Ungariei, în urma Dictatului de la Viena. Prin acest tragic eveniment din „biografia” țării se explică, așadar, aparent paradoxal, extraordinara efervescență culturală din

▶▶▶

Elegie în gamă majoră

Să nu-ți faci ție chip cioplit din mine
și nici să nu te-nchini sub fum înalt.
Frumsețea mea de bronz păgân rămâne
un idol pentru cerul celălalt.
Săruturile îndelung schimbate
să-ți înflorească azi altundeva,
cu alte cântece-n vecinătate,
cu alte tâlcuri în tăcerea ta.
Plăcerile ca luntrile vopsite
și-au șters de ape botul lor rotund,
iar clipa amintirii fericite
e doar o scoică de sidef pe prund.
Să nu-ți faci chip cioplit din amintire
și nici la jaruri vechi să nu adăști.
Consolatoare, o vopsea subțire
aplică gândurilor alte măști.
Desprinde luntrea de la țărm și du-te.
Precum se pierd în ceruri meteori,
se stinge-n golful dragostei pierdute
amarul sfânt, gustat de-atâtea ori.
Lăsându-mă uitat, tu mă ucide
cu fiecare vâslă, ca pe furi.
O trestie de suferinți lichide
să cânte-n deltă spumegând, la guri.
Dar sus, lângă izvoare vechi, sub stele,
cum nu dai jertfă unor zei străini,
să nu jertfești nimic absenței mele
și nici frumsețiii ei să nu te-nchini.
Ci pierde-mă în casă, printre lucruri:
să putrezească bronzul vânzător.
Iar tu, neauzindu-l, să te bucuri
că-n pragul altei lumi chiar zeii mor.



Claudia Popescu, *Vioara*

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului în clasă

- Citiți cu atenție poemul și încercați să observați dacă are o anumită gradație către un punct culminant.
- Cine spune „eu" în această poezie, pe cine exprimă persoana I: pe un om oarecare, un bărbat îndrăgostit, sau pe un zeu din „pragul altei lumi"? Sesizați o ambiguitate din acest punct de vedere?
- Identificați tiparul biblic pe care este construit și dezvoltat poemul. Cum vă explicați utilizarea lui într-un poem al „dragostei pierdute"?
- Încercați să explicați titlul poemului, definindu-i mai întâi termenii: „elegie" și „gamă majoră".

Repere de interpretare

Scrisă în 1944, pe când Ștefan Aug. Doinaș avea douăzeci și doi de ani, *Elegie în gamă majoră* dezvăluie un poet deja format, matur, stăpân pe mijloacele sale și, încă de atunci, o voce distinctă a liricii noastre. Nota sa esențială este **gravitatea**: a temelor, a tonului, a ideilor. Fiecare cuvânt, fiecare sintagmă își au locul lor bine stabilit, într-o construcție fără cusur din punct de vedere tehnic; și, dacă am încerca să scoatem o singură „piesă", întregul ansamblu s-ar prăbuși. S-ar putea face o paralelă cu *Inscripțiile* argheziene, concepute pe același ton al unei înțelepciuni semiimperative și cu o similară rezonanță sentențioasă a versurilor. Poemul pornește de la a doua poruncă din Decalogul biblic și o dezvoltă într-un sens inedit, organizându-se pe linia de forță a acestei ambiguități: om sau zeu, un îndrăgostit obișnuit sau o forță transcendentă, pe care lumea, cu toate ale ei, nu o poate atinge. Există însă un om înzestrat cu puteri demiurgice, creatoare: acesta este Artistul, care își sublimează pasiunile pe măsură ce le trăiește, ridicându-se deasupra lor și contemplându-le astfel de la o distanță transfiguratoare. Despărțirea este dureroasă, dar pe ea se va construi o suprarealitate compensatoare. Experiența iubirii, „amarul sfânt, gustat deatâtea ori", este o treaptă către marea creație, o combustie necesară, care precede ridicarea la puterea Ideii.

În general, poezia lui Ștefan Aug. Doinaș, prin impecabila ei organizare, prin arierplanul simbolic și haloul livresc, oferă sentimentelor un cadru **înalt** de manifestare. Este o solemnitate care împiedică exteriorizările pătimașe, violente, orchestrându-le și dându-le astfel un sens aproape muzical. **Retorica** învelește ca o plasă fină emoțiile brute și gesturile brutale, onomatopeele și interjecțiile firești, lăsând să răzbată prin ochiurile ei versuri perfect proporționate, nici mai lungi, nici mai scurte decât o cere tiparul asumat, strâns înlănțuite într-o **demonstrație** ce poate fi urmărită ușor. Al treisprezecelea vers îl reia, cu modificări, pe primul („Să nu-ți faci ție chip cioplit din mine"; „Să nu-ți faci chip cioplit din amintire"), semnalizând astfel o gradație, o sporire a tensiunii, după acumularea de elemente și imagini din prima parte a poemului. Ultimele două versuri vor fi și cele mai dramatice:

Sibiul acelor ani de război, o efervescență din care s-a cristalizat și Cercul Literar de la Sibiu.

Făcând parte din această grupare, Doinaș s-a numărat printre semnatarii scrisorii-manifest, din mai 1943, către E. Lovinescu, el intrând, de asemenea, în sumarul primului număr din „Revista Cercului Literar" (ianuarie 1945). Debutul însă și-l făcuse încă din 1939, cu un poem publicat în „Jurnalul literar".

După război, între 1948–1956, este profesor de limba și literatura română în diferite localități ale județului Arad. În 1956, este angajat ca redactor la revista „Teatrul", unde este coleg cu Ion D. Sîrbu. În urma înăspririi, la noi, a climatului ideologic, ca un efect al mișcării anticomuniste din Ungaria, și Doinaș, și Sîrbu, vor fi, în 1957, condamnați la câte un an închisoare (ultimului prelungindu-i-se apoi detenția). Ca și alți „cerchiști", Ștefan Aug. Doinaș va reveni efectiv în viața literară pe la mijlocul deceniului șase.

Urmează o perioadă fastă, în care publică, la intervale mici, numeroase volume de poezii, eseuri, traduceri: ***Omul cu compasul*** (1966), ***Semnția lui Laokoon*** (1967), ***Ipostaze*** (1968; Premiul de poezie al Uniunii Scriitorilor și Premiul Academiei), ***Alter ego*** (1970), ***Anotimpul discret*** (1975), ***Hesperia*** (1979), ***Poeme*** (1983), ***Vânătoare cu șoim*** (1985), ***Foamea de Unu*** (1987), ***Născut în Utopia*** (1992), ***Aventurile lui Proteu*** (1995), ***Psalmi*** (1997) [poezie]; ***Lampa lui Diogene*** (1970), ***Poezie și modă poetică*** (1972), ***Orfeu și tentația realului*** (1974), ***Poeți străini*** (1997) [eseuri critice]; Ruben Darìo, ***Versuri alese*** (1967), Pierre Emmanuel, ***Poeme*** (în colaborare cu Ion Caraion, 1971),

Scanned with OKEN Scanner

Stéphane Mallarmé, ***Poezii*** (1972), J.W. Goethe, ***Faust*** (1982) [traduceri].

Comparat, pentru erudiția sa „activă", cu Ion Pillat și Alexandru Philippide, Ștefan Aug. Doinaș se apropie de aceștia (ca și de Paul Valéry) printr-un clasicism structural, care îi modelează personalitatea și totodată poezia. Rima și ritmul nu sunt la el, ca la Dimov mai târziu, „reminiscențe" clasice utilizate din pură voluptate verbală de către un spirit ludic și fantast, ci, efectiv, un **cadru** firesc al poeziei, o ramă sobră care o separă de aleatoriul și anarhia lumii. În cele mai frumoase poeme ale lui Doinaș, **forma** „închide" și conține, ca o amforă perfectă, lirismul autentic, pe care tehnica impecabilă a construcției nu îl înăbușă, ci îl fixează mai bine în sensibilitatea și imaginația cititorului.

„Iar tu, neauzindu-l, să te bucuri/ că-n pragul altei lumi chiar zeii mor". Interesant este, însă (și definitoriu pentru lirica lui Ștefan Aug. Doinaș) că dramaticul, tragicul chiar își pierd — prin literaturizare — contururile tăioase; impresionează estetic, nu afectiv, se adresează mai degrabă minții, decât sufletului cititorului. Așa cum scria G. Călinescu în *Sensul clasicismului*, la artistul clasic „imaginile concrete vorbesc direct minții." Suferințele sunt „stilizate", violența sentimentului se temperează în vers, pasiunea trecută este contemplată cu un ochi vag melancolic și îngăduitor: „săruturile îndelung schimbate/ să-ți înflorească azi altundeva,/ cu alte cântece-n vecinătate,/ cu alte tâlcuri în tăcerea ta"; „clipa amintirii fericite/ e doar o scoică de sidef pe prund"; „consolatoare, o vopsea subțire/ aplică gândurilor alte măști"; „lăsându-mă uitat, tu mă ucide/ cu fiecare vâslă, ca pe furi". Verbe exprimând acțiuni violente, ireversibile sau, în orice caz, „frustrante" (a ucide, a muri, a putrezi, a pierde, a jertfi, a spumega) apar destul de frecvent în această *Elegie în gamă majoră*, dar fără să-i tulbure în vreun fel solemnitatea aproape ritualică, liniștea, aproape nefirească, de catedrală.

Orice pierdere în planul realului poate fi un câștig în planul creației. Experiența este numai materialul cu care artistul lucrează, iar autozidirea sa în temeliile propriei poezii este o condiție necesară pentru ca aceasta să poată fi înălțată. Artistul clasic intră în vâltoarea evenimentelor, după G. Călinescu, cu o schemă a universalului bine fixată; „nu e absorbit de evenimente, nu e surprins de ele și în momentul chiar când le trăiește le contemplă cu un ochi străin, cu un «calm» propriu clasicului". Ideea este aprioric cunoscută, însă poetul trebuie să o figureze, să o facă vizibilă, printr-o epică oricât de subțire, printr-o poveste oricât de esențializată. Altor poeți le este greu să iasă din concretul ca o pastă al propriei materii lirice, spre niște semnificații care să o depășească. Dimpotrivă, Ștefan Aug. Doinaș, poet cerebral, speculativ și modelat de cultură, creează „peisaje" în care suflul vital vine de undeva de deasupra lor. Până și sfârșietoarea **elegie** este, la el, „în gamă majoră", căci Poetul, cu ochii larg deschiși către materia pe care o disciplinează și organizează, ascultă de fapt, fascinat, minunata muzică a sferelor îndepărtate.

Bibliografie

- Ovid S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann, ***Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane***, Editura Universalia, București, 2000.
- Virgil Nemoianu, ***Surâsul abundenței. Cunoaștere lirică și modele ideologice la Ștefan Aug. Doinaș***, Editura Eminescu, București, 1994.
- Vladimir Streinu, ***Pagini de critică literară***, vol. III, Editura Minerva, București, 1974.

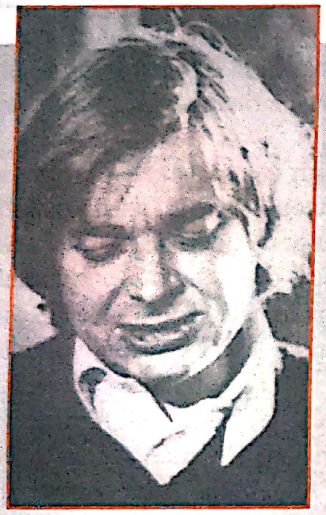
Exerciții de redactare și compoziții

- Urmăriți tema creatorului într-o paralelă cu *Luceafărul* eminescian. Încercați să explicați de ce în poemul lui Ștefan Aug. Doinaș „chiar zeii mor".
- Identificați figurile de stil și, observând ponderea lor în text, formulați, într-o scurtă compunere, o concluzie personală asupra acestei poezii.
- Dați un exemplu, din lecturile voastre, de poet aflat, ca formulă psihologică și de creație, la antipodul lui Ștefan Aug. Doinaș. Argumentați.
- Scrieți un eseu nestructurat, în care să faceți distincția între un poet clasic și unul romantic. Încadrați-l pe Ștefan Aug. Doinaș într-una dintre cele două categorii, cu argumentele de rigoare.

Scanned with OKEN Scanner

„Până la urmă cuvintele/au trebuit să semene cu mine”

Nichita Stănescu



Coordonate ale vieții și operei

Nichita Stănescu s-a născut la 31 martie 1933, la Ploiești. A făcut școala primară (primele două clase) în orașul natal, iar apoi, în urma evacuării Ploieștiului din cauza războiului, la Bușteni și Vălenii de Munte. A urmat Liceul „Sf. Petru și Pavel” din Ploiești (numit ulterior „I.L. Caragiale”), absolvindu-l în 1952. Și-a continuat studiile la Facultatea de Filologie a Universității București, luându-și licența în 1957. Acesta este și anul debutului său publicistic, cu versuri, în revista „Tribuna” de la Cluj. Debutează editorial la douăzeci și șapte de ani, cu volumul ***Sensul iubirii***.

▸▸▸

Poveste sentimentală

Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des.
Eu stăteam la o margine-a orei,
tu — la cealaltă,
ca două toarte de amforă.
Numai cuvintele zburau între noi,
înainte și înapoi.
Vârtejul lor putea fi aproape zărit,
și deodată,
îmi lăsam un genunchi,
iar cotul mi-l înfigeam în pământ,
numai ca să privesc iarba-nclinată
de căderea vreunui cuvânt,
ca pe sub laba unui leu alergând.
Cuvintele se roteau, se roteau între noi,
înainte și înapoi,
și cu cât te iubeam mai mult, cu atât
repetau, într-un vârtej aproape văzut,
structura materiei, de la-nceput.

Abordarea textului în clasă

- Identificați modul și timpul verbal cel mai frecvent utilizate în poem și formulați o concluzie pornind de la constatarea făcută.
- De ce credeți că pronumele personal „noi” apare numai precedat de prepoziția „între”?
- Comentați repetiția adverbelor antitetice „înainte” și „înapoi”, într-o secvență care le leagă, formând un vers care se repetă de două ori (6 și 15).

Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

Poemul *Poveste sentimentală*, din volumul *O viziune a sentimentelor*, nu este deloc „sentimental", în sensul uşor lacrimogen al cuvântului, şi nici măcar erotic, în sensul curent al termenului. În desfăşurarea sa este implicată o **structură de adâncime**, pe care abia ultimele două versuri o fac vizibilă: „[cuvintele] repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei de la început". În acord cu acest „joc secund" de semnificaţie, „povestea sentimentală" nu mai reprezintă o valoare în sine, un scop spre care îndrăgostitul să tindă, sacrificând tot. Ea este, dimpotrivă, un punct de pornire, dacă nu chiar un pretext. În poezia erotică tradiţională, notele elegiace sunt aproape obligatorii, căci dragostea fie a murit, fie îi este refuzată îndrăgostitului, fără nici o speranţă. Aici însă, poemul începe brusc, de la o temperatură deja înaltă a relaţiei erotice: „Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des/ Eu stăteam la o margine-a orei,/ tu — la cealaltă,/ ca două toarte de amforă.". Superba imagine alătură un „eu" şi un „tu", fără să-i contopească însă în combustia erotică, lăsându-i la o anumită distanţă semnificativă. Următoarele două versuri: „Numai cuvintele zburau între noi,/ înainte şi înapoi" menţin această imagine a unui cuplu care nu e totuşi indistinct, ci format, mai degrabă, din **doi poli** între care există o tensiune benefică, un fluid cald, un zbor al cuvintelor. De fapt, acestea, **cuvintele**, sunt adevăratele personaje ale „poveştii", iar nu cei doi îndrăgostiţi, şi nici măcar **sentimentul** născut între ei. Începând cu versul al cincilea, „povestea" nu se mai concentrează asupra iubirii, ci asupra cuvintelor născute din iubire: „cuvintele zburau între noi", „vârtejul lor putea fi aproape zărit", „să privesc iarba-nclinată/ de căderea vreunui cuvânt", „cuvintele se roteau, se roteau între noi" şi „repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei, de la-nceput". **Zborul** şi **vârtejul** cuvintelor, **rotirea** lor înaripată sunt imagini care se repetă şi ele, în mod semnificativ, iar versurile 14–15 reiau, într-o formă uşor modificată, versurile 5–6 („Numai cuvintele zburau între noi,/ înainte şi înapoi"; „Cuvintele se roteau, se roteau între noi,/ înainte şi înapoi"), după cum versul 17 („un vârtej aproape văzut") preia „informaţia" versului 7 („vârtejul lor putea fi aproape zărit").

Iată suficiente elemente pentru a formula o concluzie, un „tâlc" al poveştii de dragoste ce nu se mai lasă conţinut de ea, depăşind-o, într-un plan mai înalt. Dragostea împărtăşită naşte o **energie** care face cuvintele nu doar să zboare, ci chiar să fie „aproape" văzute, adică „aproape" condensate, compacte, materializate. În timp ce la alţi poeţi dragostea împinge universul fizic într-un plan de umbră, făcându-l să se estompeze, în acest poem al lui Nichita Stănescu, dragostea naşte cuvintele, „vârtejul aproape văzut" al cuvintelor, şi acestea, brusc şi tulburător materializate, refac structura materiei, recreează — în analogie cu Logosul divin — lumea „de la început". Sentimentul devine verb, iar verbul se materializează. Această „poveste sentimentală" a lui Nichita Stănescu este, aşadar, o **viziune**, o mică şi splendidă **cosmogonie** de tinereţe.

Capitolul al VI-lea

O nouă generaţie de scriitori (anunţată de tragica ardere creatoare şi existenţială a lui Nicolae Labiş) apare în literatura română, scoţând-o pe aceasta din deşertul realismului socialist şi făcând, estetic, joncţiunea cu generaţia „pierdută" a războiului. Nichita Stănescu este, indiscutabil, liderul poetic al „şaizeciştilor", care au un **program neomodernist** şi îşi caută modelele şi motivaţiile estetice în modernismul interbelic. În contextul încă apăsător, cenuşiu al epocii, debutul său era nonconformist şi şocant prin chiar **poeticul** din el — iar volumele ulterioare vor lărgi enorm această breşă făcută în zidul realismului socialist, contribuind la năruirea sa. Printre ele se numără: ***O viziune a sentimentelor*** (1964; Premiul Uniunii Scriitorilor), ***Dreptul la timp*** (1965), ***11 elegii*** (1966), ***Oul şi sfera*** (1967), ***Laus Ptolemaei*** (1968), ***Necuvintele*** (1969; Premiul Uniunii Scriitorilor), ***În dulcele stil clasic*** (1970), ***Măreţia frigului*** (1972), ***Starea poeziei*** (1975; volum antologic publicat în colecţia „Biblioteca pentru toţi"; Premiul Uniunii Scriitorilor); ***Epica Magna*** (1978; Premiul „Mihai Eminescu" al Academiei), ***Operele imperfecte*** (1979), ***Noduri şi semne*** (1982) [poezie]; ***Cartea de recitire*** (1972; Premiul Uniunii Scriitorilor), ***Respirări*** (1982) [eseistică]; ***Antimetafizica*** (1985) [evocări, poeme, reflecţii]. Poezia sa a fost tradusă în numeroase limbi şi, cu un accent afectiv special, în sârbo-croată. Primeşte premiul Herder în 1975 şi este propus (în 1980) pentru Premiul Nobel. Moare la 13 decembrie 1983, în plină maturitate creatoare, lăsând în urmă o mare operă, cu toate inegalităţile şi incongruenţele ei.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia lui Nichita Stănescu place și în același timp deconcertează, cititorul fiind adesea derutat de anumite dezvoltări și șerpuiri verbale, de ermetismul unor versuri, de „nodurile" și „semnele" unui univers liric ce refuză să se lase investigat și explicat până la capăt. De fapt, orizontul de așteptare al lectorului (preponderent „realist" și sintetizat în întrebarea clasică: „Ce vrea să spună poetul?") trebuie așezat pe un nou fundament, în acord cu principiul de organizare propriu acestei poezii și, totodată, cu „istoria" dezvoltării sale. Căci poezia lui Nichita Stănescu are o „istorie", o evoluție, ale cărei etape pot fi rezumate astfel: „recâștigarea" modernismului, „parcurgerea" și, finalmente, **epuizarea** lui, în acel punct în care, ca și la Ion Barbu, poezia atinge un prag al **esențializării conceptuale** dincolo de care nu mai poate trece. Poezia lui Nichita Stănescu și-a creat, de la început, o zonă de **libertate interioară**, protestând, prin propria formulă, împotriva realismului socialist dominant. Apare în ea un erou liric de o tinerețe ardentă și sfidătoare, iar experiențele acestuia sunt plasate la persoana I — corespunzătoare unei **subiectivități** libere de constrângerile dogmatice. O simplă comparație între niște versuri tipice pentru epoca respectivă (de o falsitate estetică dezarmantă) și versurile lui Nichita Stănescu este lămuritoare: „Astfel au trecut doi ani/ până când s-a spart amarul/ Frații noștri din Zăbrani/ șters-au dintre ei hotarul.// «Cine vrea un căpătâi,/ să semneze ici hârtia»./ A semnat Andrei întâi/ Iar în urma lui Maria." (A. Ciurunga); „Soarele rupe orizontul în două./ Țăria își năruie sfârșitele-i carcere./ Sulițe-albastre, fără întoarcere,/ privirile

Exerciții de redactare și compoziții

- Ce semnificație credeți că are secvența „la o margine-a orei"? Care este planul temporal al poemului?
- Analizați versurile 8–13, identificând figurile de stil utilizate și justificați rolul acestui fragment de o expresivitate sporită, în economia poemului.
- De ce credeți că apar atât de multe predicate în textul liric? Frecvența predicatelor dinamizează „povestea sentimentală"? Argumentați.

Către Galateea

Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile
și umbra ta, și tăcerile tale, și sânul tău
ce cutremur au și ce culoare anume,
și mersul tău, și melancolia ta, și inelul tău, și secunda
și nu mai am răbdare și genunchiul mi-l pun în pietre
și mă rog de tine,
naște-mă.

Știu tot ce e mai departe de tine,
atât de departe, încât nu mai există aproape —
după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea...
și tot ce e dincolo de ele,
și atât de departe, încât nu mai are nici un nume.
De aceea-mi îndoi genunchiul și-l pun
pe genunchiul pietrelor, care-l îngână.
Și mă rog de tine,
naște-mă.

Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine,
bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi,
sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui,
copacii — umbre de lemn ale vinelor tale,
râurile — mișcătoare umbre ale sângelui tău,
și pietrele, pietrele — umbre de piatră
ale genunchiului meu,
pe care mi-l plec în fața ta și mă rog de tine,
naște-mă. Naște-mă.

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului în clasă

- Recitiți poemul și observați dacă are sau nu un crescendo spre un punct culminant.
- Cum vă explicați că, la un poet modernist precum Nichita Stănescu, tiparul retoric este atât de vizibil și chiar „ostentativ"?
- Este acest poem un monolog sau un dialog? Argumentați.

Repere de interpretare

Poezia *Către Galateea*, din volumul *Dreptul la timp*, orientează încă din titlu așteptările cititorului către planul poveștii mitice din care este preluat cunoscutul personaj feminin. De fapt, până să fie un personaj, o ființă, Galateea fusese o minunată statuie de fildeș, de care propriul ei creator, Pygmalion, se îndrăgostise. **Tema creației** și **tema dragostei** se împletesc deci în acest mit și ele trec, legate în același fel, și în poemul lui Nichita Stănescu. Acesta începe **ex abrupto**, într-un mod destul de caracteristic poetului, și se dezvoltă, apoi, pe un tipar reluat, la o intensitate tot mai înaltă, în cele trei strofe. În primul vers al fiecărei strofe apare predicatul „știu", de care se leagă, în cascadă, numeroase și variate complemente și completive directe, „introduse" — ca o marcă suplimentară a omniscienței eului liric — prin adjectivul nehotărât „tot"/ „toate" („Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile"; „Știu tot ce e mai departe de tine/ (...) și tot ce e dincolo de ele"; „Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine"). Pe un tipar vizibil „construit", poemul desfășoară larg o retorică bine studiată a **anticipării omnisciente**: eul liric cunoaște nu doar toate „atributele" celei căreia i se adresează, ci și „bătaia inimii care urmează bătaia ce-o auzi" și „sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui". El este un creator fără majuscula divină, un mic demiurg aflat cu câțiva pași înaintea acelora posibili — într-un viitor încă incert — ai creaturii încă neînsufletite, pe cale de a primi aburul vieții; și e firesc să fie așa, căci ea iese din proiectul lui, dintr-o omniscientă și o omnipotență figurate în tulburătoare imagini ale **cuprinderii**: „Știu tot ce e mai departe de tine,/ atât de departe, încât nu mai există aproape —/ după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea.../ și tot ce e dincolo de ele,/ și atât de departe, încât nu mai are nici un nume". Un gest curios al demiurgului răstoarnă, însă, spectaculos acest raport de forțe (care este, de fapt, un raport al întâietății creatorului față de creația sa); el este înfățișat, de trei ori în cele trei strofe care debutează cu marcarea omniscienței sale, **îngenunchind** în fața sculpturii sale, **pe pietre**: „și nu mai am răbdare și genunchiul mi-l pun în pietre" (strofa I); „De aceea-mi îndoi genunchiul și-l pun/ pe genunchiul pietrelor, care-l îngână" (strofa a II-a); „și pietrele, pietrele — umbre de piatră/ ale genunchiului meu,/ pe care mi-l plec în fața ta" (strofa a III-a). Poate că Galateea din poemul lui Nichita Stănescu este o sculptură din piatră, nu din fildeș, ca în mitul antic — altfel se explică mai greu insistența poetului în crearea acestui cadru „pietros" al îngenuncherii simbolice. Sau poate că această îngenunchere pe pietrele dure și tăioase dă o senzație mai exactă a efortului și a **suferinței**

mi le-azvârl, pe-amândouă,/ să-l întâmpine fericite și grave./ Calul meu saltă pe două potcoave./ Ave, maree-a luminilor, ave!" (N. Stănescu). Pentru Nichita Stănescu importantă nu mai este adecvarea la realitate (deși este obligat și el la anumite poeme conjuncturale), ci, dimpotrivă, **evaziunea** dintr-o realitate sufocantă, prin construirea unei **realități personale** unice și, de aceea, nu foarte ușor inteligibile. Aceasta este premisa (una a libertății) de la care ar trebui pornit pentru a privi din unghiul potrivit creația lui Nichita Stănescu; și ea trebuie dezvoltată pe o linie paralelă cu aceea a evoluției poetului. Într-o epocă în care epicul și anecdoticul „obiectiv" formează substanța și fixează nivelul poeziei (aceasta devenind un fel de proză naivă versificată), poezia de tinerețe a lui Nichita Stănescu rarefiază tocmai epicul, făcând să pulseze, prin ochiurile tot mai largi ale plasei, un lirism autentic și esențial. Creația lui este, până la un punct, o **poezie de cunoaștere**, desfășurată în **sensul iubirii** și ieșită dintr-o **viziune a sentimentelor**. Poetul se detașează tot mai mult de o realitate „concretă" și verificabilă, la care cititorul are acces, astfel că acesta înțelege din ce în ce mai puțin „ce vrea să spună poetul". În scurt timp, Nichita Stănescu intră în faza de combustie și epuizare a modernismului, construind, prin ***11 elegii***, o cosmogonie modernă, personală; universul iese, aici, dintr-un punct al eului expansiv, într-o mișcare enorm-amplificatoare și ascensională către **Alef**: orizontul maximei cuprinderi. Volumul însuși este, la rândul său, unul al **maximei cuprinderi**: nu se poate merge mai departe pe acest făgaș al poeziei de cunoaștere, astfel că ***Oul și sfera*** și ***Laus Ptolemaei*** sunt „derivate" ale unei demonstrații deja făcute,

Scanned with OKEN Scanner

variaţiuni combinatorii, uneori ludice, pe o temă deja epuizată. Accentul pus pe „ce spune poetul" s-a deplasat, încă de acum, pe „cum spune poetul". Actul configurării genezei universului prin cuvânt, prin Logos, a fost lăsat în urmă; acum, va fi urmărit actul genezei poemului şi al cuvântului care-l compune. Nichita Stănescu, „**poeta faber**, ca mai toţi modernii", „imaginează totuşi ca un romantic, doar că substituie cosmosului natural o lume a cuvintelor, care se comportă însă, în multe privinţe, ca natură. Poetul realizează un fel de pedagogie a cuvintelor, care se naturalizează, capătă valenţe materiale şi devin surse de energie, substituind naturii date una inventată." (Ion Pop). Volumul ***Necuvintele*** este definitoriu pentru această etapă din evoluţia poetului. O evoluţie de la poezia cu o formă care „acoperă" şi „intermediază" un conţinut (oricât de greu inteligibil), la poezia cu o formă care nu mai vrea să „acopere" şi să „comunice" nimic, în afara propriei frumuseţi şi libertăţi verbale. O dată cu volumul ***În dulcele stil clasic***, poezia de cunoaştere începe să lase loc unor versuri „tradiţionale" în figuraţie şi „postmoderne", în atitudine.

Acest postmodernism **avant la lettre** al lui Nichita Stănescu rezultă, ca şi la Marin Sorescu, pe de o parte, din reapropierea limbajului de realitate şi, pe de altă parte, din recondiţionarea tandră, afectuoasă a unui „stil clasic", care abia acum i se pare poetului, „dulce". El se strecoară în hainele vechi ale preromanticilor, imitându-le gesturile şi convenţiile. Iar cititorul, în fine, respiră mai bine în acest aer familiar, mai puţin rarefiat, fără puritatea conceptelor şi a „demonstraţiilor" filozofice din poezia anterioară.

pe care creatorul trebuie s-o îndure pentru a-şi vedea visul împlinit (exact invers decât în mitul Meşterului Manole, care sacrifică viaţa unei fiinţe scumpe, de dragul unei creaţii în piatră). În timp ce **copacii** devin „umbre de lemn ale vinelor tale", iar **râurile** — „mişcătoare umbre ale sângelui tău" (imagini memorabile, sugerând vitalitatea născândă şi debordantă a sculpturii, acoperind, prin clocotul sângelui ei, foşnetul copacilor şi curgerea sonoră a râurilor), **pietrele** rămân nişte „umbre de piatră/ ale genunchiului meu", **fixându-l** pe creator într-o imagine a umilinţei asumate, o umilinţă dureroasă şi la figurat, dar mai ales la propriu. Umilinţa naşte rugămintea, sau, mai bine zis, **rugăciunea**: „şi mă rog de tine" (strofa I); „Şi mă rog de tine" (strofa a II-a); „şi mă rog de tine" (strofa a III-a), exact în aceiaşi termeni, dar într-un **crescendo** din ce în ce mai evident către un punct culminant — repetat şi acesta de trei ori, la finalul fiecărei strofe. Punctul culminant al „monologului" pasionat pe care-l rosteşte creatorul în faţa Galateei încă mute este concentrat într-un verb: „naşte-mă". În formă imperativă, repetat de două ori în ultimul vers al poemului, acest verb condensează întreaga suferinţă, întreaga **tânjire** a creatorului îndrăgostit de propria creaţie — căreia el, de fapt, i-a dat formă, smulgând-o din materia brută, amorfă, şi creând-o după tiparele imaginaţiei şi ale sensibilităţii sale. Raportul vital şi estetic s-a schimbat spectaculos şi tulburător, creaţia este implorată să dea naştere creatorului. Căci, dacă de forţa artistului depinde frumuseţea vie a artei, de frumuseţea artei depinde nemurirea artistului. Aşadar, creatorul şi creaţia se nasc şi se susţin reciproc.

Se observă că Nichita Stănescu exclude, în această preluare şi prelucrare a mitului, intervenţia zeului din Olimp, a Afroditei către care se îndrepta, în versiunea antică, rugăciunea lui Pygmalion. Acum, ruga creatorului se îndreaptă chiar asupra creaţiei sale, într-o **tensiune** a relaţiei şi a aşteptării (în cele din urmă împlinită) specifică, de asemenea, lui Nichita Stănescu. Din această tensiune se naşte, aici, pe pământ şi pe pietrele sterpe, scânteia divină care însufleţeşte şi dă viaţă, din acest fluid de energie iese sângele cald al Galateei — aşa cum, tot dintr-o energie erotică, se năştea, în **Poveste sentimentală**, materia. Din sensibilitatea tragică a lui Bacovia a apărut minunatul vers „aud materia plângând". În **viziunile** întemeietoare ale lui Nichita Stănescu, chiar şi obiectele neînsufleţite capătă, prin captarea unui fluid vital, dreptul la existenţă, **dreptul la timp**.

Exerciţii de redactare şi compoziţii

- Realizaţi o scurtă compoziţie în care să naraţi povestea din mitologia clasică a lui Pygmalion şi a Galateei.
- Cunoaşteţi o altă operă în care acest mit al lui Pygmalion beneficiază de o interpretare modernă? Exemplificaţi.
- Poate fi considerată această creaţie lirică o *ars poetica*? Argumentaţi într-un eseu nestructurat.
- Realizaţi o compoziţie despre stilul poetic, în care să argumentaţi amplele enumeraţii din poem, precum şi laitmotivul final al fiecărei strofe: „naşte-mă."

Scanned with OKEN Scanner

Elegia a zecea

Sunt

Sunt bolnav. Mă doare o rană
călcată-n copite de cai fugind.
Invizibilul organ,
cel fără nume fiind
neauzul, nevăzul
nemirosul, negustul, nepipăitul
cel dintre ochi şi timpan,
cel dintre deget şi limbă, —
cu seara mi-a dispărut simultan.
Vine vederea, mai întâi, apoi pauză,
nu există ochi pentru ce vine;
vine mirosul, apoi liniște,
nu există nări pentru ce vine;
apoi gustul, vibrația umedă,
apoi iarăşi lipsă,
apoi timpanele pentru leneşele
mişcări de eclipsă;
apoi pipăitul, mângâiatul, alunecare
pe o ondulă întinsă,
iarnă-nghețată-a mişcărilor
mereu cu suprafața ninsă.
Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav
de ceva între auz şi vedere,
de un fel de ochi, de un fel de ureche
neinventată de ere.
Trupul ramură fără frunze,
trupul cerbos
rărindu-se-n spațiul liber
după legile numai de os,
neapărate mi-a lăsat
suave organele sferii
între văz şi auz, între gust şi miros
întinzând ziduri ale tăcerii.
Sunt bolnav de zid, de zid dărâmat
de ochi-timpan, de papilă-mirositoare.
M-au călcat aerian
abstractele animale,
fugind speriate de abstracți vânători
speriați de o foame abstractă,
burțile lor țipând i-au stârnit
dintr-o foame abstractă.
Şi au trecut peste organul ne-nveşmântat
în carne şi nervi, în timpan şi retină
şi la voia vidului cosmic lăsat
şi la voia divină.

Organ pieziş, organ întins,
organ ascuns în idei, ca razele umile
în sferă, ca osul numit
calcaneu în călcâiul al lui Achile
lovit de-o săgeată mortală; organ
fluturat în afară
de trupul strict marmorean
şi obişnuit doar să moară.
Iată-mă, îmbolnăvit de-o rană
închipuită între Steaua Polară
şi steaua Canopus şi steaua Arcturus
şi Casiopeea din cerul de seară.
Mor de-o rană ce n-a încăput
în trupul meu apt pentru răni
cheltuite-n cuvinte, dând vamă de raze
la vămi.
Iată-mă, stau întins peste pietre şi gem,
organele-s sfărâmate, maestrul,
ah, e nebun căci el suferă
de-ntreg universul.
Mă doare că mărul e măr,
sunt bolnav de sâmburi şi de pietre,
de patru roți, de ploaia măruntă
de meteoriți, de corturi, de pete.
Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai,
organul numit taur mi-a fost înjunghiat
de fulgerul toreador şi zigurat
pe care tu arenă-l ai.
Organul Nor mi s-a topit
în ploi torențiale, repezi,
şi de organul Iarnă, întregindu-te,
mereu te lepezi.
Mă doare diavolul şi verbul,
mă doare cuprul, aliorul
mă doare câinele, şi iepurele, cerbul,
copacul, scândura, decorul.
Centrul atomului mă doare,
şi coasta cea care mă ține
îndepărtat prin limita trupească
de trupurile celelalte, şi divine.
Sunt bolnav. Mă doare o rană
pe care mi-o port pe tavă
ca pe sfârşitul sfântului Ioan
într-un dans de aprigă slavă.
Nu sufăr ceea ce nu se vede,

Atitudinea postmodernă a lui Nichita Stănescu constă exact în această întoarcere a lui la o sută optzeci de grade, către trecutul sedimentat în cărți; poetul suflă praful de pe ele şi îşi îmbracă propria sensibilitate în nişte haine de mult demodate. După ce a împins poezia românească, într-un enorm elan ascensional, către lirismul pur şi auster, către esențele lumii şi ale cuvântului ce caută să exprime inexprimabilul, modernistul Nichita Stănescu zboară acum „invers", spre „dulcele stil clasic", adică spre vârsta de aur a **copilăriei poeziei**, a lipsei de complicații, dileme şi drame ale spiritului.

Într-o perioadă relativ scurtă (1960-1970), de la ***Sensul iubirii*** la ***În dulcele stil clasic***, Nichita Stănescu oferă, aşadar, poeziei româneşti un traseu fabulos: mai întâi, un vizionarism ridicat ca un turn în şesul realismului socialist; apoi, o maximă esențializare conceptuală, pur modernistă; în fine, o recuperare postmodernă a „deja-spusului" şi o desfacere ludică şi demonstrativă a anatomiei poemului, pentru a lăsa să i se vadă principiul de organizare. Dezvoltând premisa libertății până la ultimele concluzii posibile, această poezie nu mai caută **să comunice**, vizionar, ceva ce este dincolo de ea (inclusiv ceea ce nu se aude, nu se vede, nu se pipăie, nu se simte), ci tinde, pur şi simplu, **să se comunice**. Cu Nichita Stănescu, aventura limbajului ajunge să se întoarcă, în cerc, asupra limbajului însuşi.

Scanned with OKEN Scanner

Funcția poetică a limbajului

Toate variantele funcționale ale limbii sunt reductibile, în fapt, la opoziția binară între **artistic** și **non-artistic** (în opinia lui I. Coteanu), primul tip de limbaj având următoarele caracteristici: trăsătura **conotativă** (a semnificațiilor primite în contexte literare), caracter **individualizat, unicitate și inovație** la nivelul **expresivității, bogăție lexicală** (dar și o selectare operată în interiorul vocabularului artistic), **sensuri multiple** ale aceluiași cuvânt, contextual variabile (noutate semnificatoare).

Dintre cele patru stiluri funcționale ale limbii (științific și tehnic, juridic-administrativ, publicistic și artistic), numai ultimul, cel **beletristic**, se caracterizează prin **funcția sa poetică** (expresivă, sugestivă), rostul lui fiind acela de a reliefa tocmai puterea artistului de a figura proiecții imaginative noi și formulate într-un mod cât mai expresiv. Forma artistică — unică și irepetabilă — este expresia unui conținut original. Funcției poetice i se subordonează cea **cognitivă**, pentru că ea realizează o formă specifică de **cunoaștere,** numită **estetică**, generatoare de **frumos artistic**. În opoziție cu stilul științific, cel literar întrebuințează, arareori, cuvintele cu sensurile lor proprii (de bază).

Stilul beletristic preferă înțelesurile secundare și, mai ales, pe cele figurate, care alcătuiesc adevărate serii sinonimice și chiar pletore (înlănțuiri) semantice.

Caracteristicile artei literare datorate funcției poetice sunt: originalitatea și noutatea limbajelor, varietatea lexicală obținută prin nuanțarea sinonimică și prin combinări novatoare de cuvinte și de sensuri, valorificarea termenilor considerați de artele poetice tradiționale drept „antilirici" (reconsiderați, însă, de „estetica urâtului" și de mișcările literare avangardiste), găsirea unor surse de poeticitate în formulările

ceea ce nu se aude, nu se gustă,
ceea ce nu se miroase, ceea ce nu încape
în încreierarea îngustă,
scheletică a insului meu,
pus la vederile lumii cei simple,
nerăbdând alte morți decât morțile
inventate de ea, să se-ntâmple.
Sunt bolnav nu de cântece,
ci de ferestre sparte,
de numărul unu sunt bolnav,
că nu se mai poate împarte
la două tâțe, la două sprâncene,
la două urechi, la două călcâie,
la două picioare în alergare
neputând să rămâie.
Că nu se poate împarte la doi ochi,
la doi rătăcitori, la doi struguri,
la doi lei răgind, și la doi
martiri odihnindu-se pe ruguri.

Abordarea textului în clasă

- Ce mod și timp verbal sunt cel mai frecvent folosite în poem? Formulați o concluzie pe baza identificării făcute.
- Selectați acele versuri care sugerează neputința (bolile). Sunt aceste boli preponderent fizice? Ce semnificație credeți că au în economia poemului?
- Observați o simetrie în construcția poeziei? Argumentați.

Repere de interpretare

În poemul *Enghidu* din volumul *Dreptul la timp*, eul contemplativ și expansiv, care vede lumea și o amplifică — recreând-o —, ajunge să se autocontemple, să se privească din afara lui, într-o perspectivă complet răsturnată în raport cu cea obișnuită. Cel care se vede pe sine din afara sa are percepția absurdului, contemplându-și propriile membre: „Privește-ți mâinile și bucură-te, căci ele sunt absurde,/ și picioarele privește-ți-le, seara, drept cum stai,/ atârnând spre lună". Prin depărtarea de sine însuși, subiectul se scindează, transformându-se într-un **obiect** (lăsat în urmă) al cunoașterii, scrutat de la o mare distanță de **noul subiect**, „evadat" din carcasa trupului și a simțurilor: „Mă voi face depărtare, ca să-ți încap în ochi,/ ori cuvânt, cu sunete de mărimea furnicii,/ ca să-ți încap în gură".

Cu această nouă perspectivă, *Elegia a zecea* din volumul *11 elegii* poate fi mai ușor înțeleasă — chiar dacă ea își va păstra un rest firesc de ambiguitate. Firesc, pentru că ne aflăm în punctul cel mai înalt al lirismului conceptual rarefiat și rafinat de Nichita Stănescu. Simțurile prin care se realiza cunoașterea directă a lumii din afară devin, prin distanțarea sinelui de eul pasiv și contemplarea acestuia din urmă din afara lui, niște **porți închise** ale cunoașterii, niște „instrumente" care o falsifică,

Scanned with OKEN Scanner

o limitează, o împuținează: „Vine vederea, mai întâi, apoi pauză,/ nu există ochi pentru ce vine;/ vine mirosul, apoi liniște,/ nu există nări pentru ce vine;/ apoi gustul, vibrația umedă,/ apoi iarăși lipsă,/ apoi timpanele pentru lenești/ mișcări de eclipsă;/ apoi pipăitul, mângâiatul, alunecare/ pe o ondulă întinsă,/ iarnă-nghețată a mișcărilor/ mereu cu suprafața ninsă". Percepția senzorială nu mai este deci suficientă, iar eul a devenit, dintr-un subiect cunoscător și un posibil mic demiurg, o biată carcasă, transformată într-un obiect pasiv al cunoașterii.

Cele unsprezece elegii (de fapt douăsprezece, căci din sumarul volumului apărut în 1966 a fost scoasă una, adăugată din nou, ulterior) sunt construite pe această **translare** dureroasă de la eul limitat la sinele „fugar", ilimitat — de o parte și de alta a firului încordat, zvâcnind, al cunoașterii. Din nou există doi poli, în care, de data aceasta, eul s-a scindat; și din această scindare provine drama — drama neputinței de a ști și a cuprinde totul. „Persistă" mereu, din orice perspectivă s-ar contempla ori s-ar percepe sensibil alteritatea, ceva **străin**, „impermeabil" cunoașterii absolute, și deci imposibil de luat în posesie. Spiritul suferă tragedia **limitării**, a imposibilității de a cuprinde, demiurgic, totul: „Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav/ de ceva între auz și vedere,/ de un fel de ochi, un fel de ureche/ neinventată de ere"; „[trupul] neapărate mi-a lăsat/ suave organele sferii/ între văz și auz, între gust și miros/ întinzând ziduri ale tăcerii"; „nu sufăr ceea ce nu se vede,/ ceea ce nu se aude, nu se gustă,/ ceea ce nu se miroase, ceea ce nu încape/ în încreierarea îngustă,/ scheletică a insului meu". Boala spiritului e a **zidurilor de tăcere** care îl înconjoară și care nu pot fi înlăturate sau depășite prin cunoașterea senzorială, întrucât se află **dincolo** de limitele acesteia. Rămâne un inexprimabil ce nu poate fi exprimat decât prin aproximații ezitante, rămân niște abstracțiuni ce nu pot fi „concretizate" de către eul limitat, ci doar recunoscute ca atare: „M-au călcat aerian/ abstractele animale,/ fugind speriate de abstracți vânători/ speriați de o foame abstractă,/ burțile lor țipând i-au stârnit/ dintr-o foame abstractă". În *Luceafărul* eminescian, Hyperion se întrupa numai în visurile fetei de împărat. El era obligat să aleagă: fie să renunțe la nemurire pentru dragostea unei pământene, devenind ca ea, adică limitat la o cunoaștere și la o viață de om, fie să rămână „nemuritor și rece", ilimitat, dar aflat la distanță de fata pe care a îndrăgit-o, într-un alt plan decât ea. În ambele ipostaze, drama se naște din aceeași imposibilitate de a avea o cuprindere integrală: și dinlăuntrul umanului, și din afara lui. Din eul uman se desprinde, în poezia lui Nichita Stănescu, un sine „fugar", și astfel drama Luceafărului capătă o formă nouă, modernă în expresia eliptică, romantică însă în esență.

Nichita Stănescu creează, de fapt, tot niște cosmogonii, ca și Eminescu, însă le transpune în versuri mai „abstracte" și mai ermetice, ascunzând verigile de legătură și obținând un ermetism (totuși) relativ, analog celui al lui Ion Barbu. Cititorul este obligat, pentru a înțelege poezia, să facă acest efort de a restabili legăturile firești, articulațiile și cartilajele unei poezii intens cerebrale.

Lirismul lui Nichita Stănescu este, și în acest caz, preponderent conceptual, iar suferințele „fizice" ale eului se datorează tocmai tânjirii lui după concepte pe care, de fapt, nu le poate figura. Organul „ne-nveșmântat/ în carne și nervi, în timpan și retină/ și la voia vidului cosmic lăsat" nu este altul decât acel „organ pieziș, organ întins,/ **organ ascuns în idei** (s.n.), ca razele umile/ în sferă".

▶▶▶

intenționat prozaice sau chiar în sintagme preluate din variate științe (așa cum procedează scriitorii postmoderni), reactivarea vocabularului pasiv al limbii (prin actualizarea arhaismelor, a regionalismelor, a cuvintelor învechite și a expresiilor populare cu circulație geografică mai restrânsă), înnoirea perpetuă a formelor artistice prin apelul la neologisme și la unități frazeologice neobișnuite. Numai stilul publicistic (în speciile sale literaturizate — cronica, recenzia, pamfletul, invectiva etc.) și cel artistic recurg la figurile poetice (retorice), dintre care cele mai numeroase și mai frecvent uzitate sunt **figurile de semnificație** (sau **tropii**). Pornind de la realitate (sau de la un aspect interior, de la o idee, de la o stare sufletească etc.), însă transfigurând-o prin funcția lui poetică specifică, stilul beletristic face apel la **imaginea artistică** — o ficțiune, o plăsmuire literară și o convenție între artist și receptorul creației sale. Limbajele operelor de valoare — particularizate prin funcția poetică — au devenit **modele de exprimare**, producțiile artistice contribuind, decisiv, la formarea și la evoluția limbii literare românești.

Elemente de prozodie

Distihul

● Din fr. **distique**, gr. **dis** — „două", **stichos** —„vers".

Este cea mai mică unitate poematică, alcătuind strofa de câte două versuri, pentru că monostihul reprezintă o abatere și o inovație, totodată, în măsura în care — versul fiind unic — nu se mai poate produce „întoarcerea de la capăt", conform definiției strofice. Mihai Eminescu a redactat postuma ***Horia*** în distihuri. Și Octavian Goga a apreciat tipul acesta de strofă (***A murit***, ***De demult***). George Coșbuc a preferat să-și scrie **gazelurile**

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

(poeme sentențioase în viziunea scriitorului român) în distihuri, concentrând ideile lirice sub forma maximelor; Tudor Arghezi a scris ***Oseminte pierdute*** în zece distihuri, iar poezia ***Între două nopți*** — în șapte distihuri, ambele având caracterul unor meditații. Ion Pillat a apreciat, în mod deosebit, strofele succinte, scriind și capodopera ***Aci sosi pe vremuri...*** tot în distihuri. **Cel elegiac** constituie un grup metric format dintr-un hexametru și un pentametru. Utilizat de greci și latini, a trecut apoi în creațiile preromanticilor și ale romanticilor (Goethe, Schiller, Hölderlin ș.a.). Pentru G. Călinescu distihul rămâne unitatea poetică minimală: „Versificația începe de la distih, de la prima simetrie."

Referințe critice

Nichita Stănescu este cel mai important poet român de după Al Doilea Război Mondial. O dată cu el, prin el, logosul *limbii române își ia revanșa asupra poeților ei.*

Ștefan Aug. Doinaș,
Nichita Stănescu, Biblioteca revistei „Caiete critice", 1998

Bibliografie

- x x x, ***Nichita Stănescu interpretat de...***, ediție îngrijită de Sanda Anghelescu, Editura Eminescu, București, 1983.
- Daniel Dimitriu, ***Nichita Stănescu. Geneza poemului***, Editura Universității „Al.I. Cuza", Iași, 1997.
- Ștefan Aug. Doinaș, ***Poezie și modă poetică***, Editura Eminescu, București, 1972.
- Ion Pop, ***Nichita Stănescu — spațiul și măștile poeziei***, Editura Albatros, București, 1980.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978.

În această veritabilă capodoperă a modernității și a modernismului românesc care este *Elegia a zecea*, tonul sfâșietor, elegiac, iese nu din imaginea unei umanități rănite, ci din rana de a nu putea fi, simultan, înlăuntrul și în afara sinelui, de a contempla lumea din interiorul eului și de a contempla, totodată, eul din afara lui. Rana omului este că nu poate să fie Dumnezeu și să cuprindă, astfel, totul. „Omul-fantă", proiecție utopică a celui care vede totul „din afara lumii protectoare/ și chiar/ din afara lui însuși", cel care „vine din afară" și a cărui retină „e lipită/ de retina lucrurilor" nu semnifică, nici el, dobândirea integrală a realului, cum s-a afirmat, căci **văzând** lucrurile le recunoști, automat, exterioritatea, și deci autonomia față de eul contemplator. Contemplând lucrurile, „omul-fantă" le plasează, așadar, inevitabil în afara sa. Astfel că, într-un accent de intertextualitate efectivă, în poemul lui Nichita Stănescu apare imaginea eminesciană a **maestrului nebun**: „Iată-mă, stau întins peste pietre și gem,/ organele-s sfărâmate, maestrul,/ ah, e nebun, căci el suferă/ de-ntreg universul". **Limitarea cunoașterii umane**, pe ambii „versanți" ai eului (dinlăuntrul și din afara sa), este boala care îl face să sufere, îngrozitor, pe eroul liric cu apetit demiurgic: „Centrul atomului mă doare,/ și coasta cea care **mă ține/ îndepărtat prin limita trupească/ de trupurile celelalte, și divine** (s.n.)". În „încreierarea îngustă,/ scheletică a insului meu" nu intră decât ceea ce acesta poate imagina, închipui — nu și restul, nicidecum **totul**. Finalul poemului este o apoteoză în sens negativ a acestei drame a cunoașterii limitate, fragmentate, împuținate și umilite de zidurile tăcerii care o înconjoară. Contemplându-se din afară, sinele unitar tânjește după imaginile concrete și multiple ale eului abandonat, „divizat" în simțuri și în membre: „de numărul unu sunt bolnav,/ că nu se mai poate împarte/ la două țâțe, la două sprâncene,/ la două urechi, la două călcâie,/ la două picioare în alergare/ neputând să rămâie./ Că nu se poate împarte la doi ochi,/ la doi rătăcitori, la doi struguri,/ la doi lei răgind, și la doi/ martiri odihnindu-se pe ruguri". Este suferința lui Hyperion, îndepărtat de umanitatea după care tânjise, „nemuritor și rece". **Știu** nu se suprapune niciodată lui **sunt**, cuvântul-cheie ridicat la „rangul" de moto laconic al *Elegiei a zecea*.

Exerciții de redactare și compoziții

- Scrieți un eseu nestructurat, în care să justificați utilizarea registrului afirmativ în majoritatea versurilor acestui poem „elegiac", care se construiește, totuși, pe ideea unei drame a cunoașterii.
- Identificați versurile eminesciene la care face aluzie Nichita Stănescu și realizați o paralelă, evidențiind semnificațiile acestora.
- Definiți, într-un eseu structurat, specia elegiei și aplicați „teoria" la „practica" textuală a acestui poem. Este poemul studiat o elegie veritabilă? Argumentați într-o compoziție.
- Realizați o compoziție despre stilul poetului, în care să justificați frecvența formelor morfologice derivate cu prefixe negative, alături de repetiția verbului „sunt" — motoul poemului.

Scanned with OKEN Scanner

„Cu mine se petrece Ceva./O viață de om”

Marin Sorescu

Echerul

Echerul, folosit și în matematică,
Devine tot mai mult
Un instrument literar.

Cu el poți citi cu succes
O mulțime de opere.

Îl așezi frumos
Pe prima pagină,
Și nu citești decât ce scapă
În afara liniilor lui
De lemn.

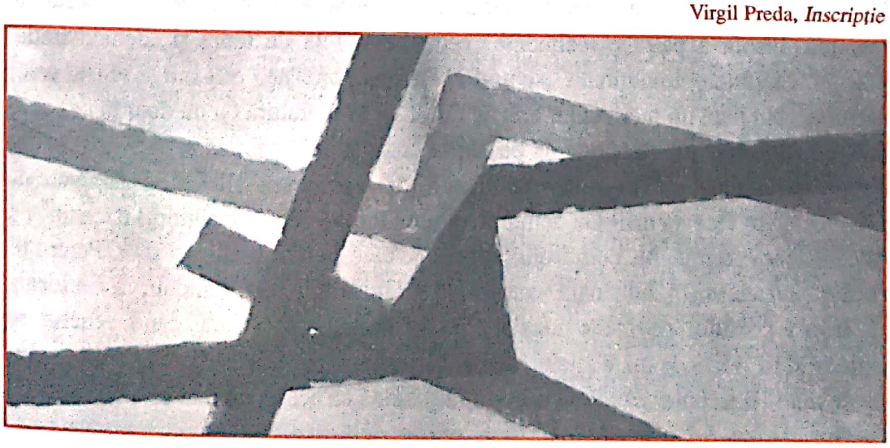
Împuținate,
Cuvintele se umflă
Ca niște broaște,
Sugând și sensul celor ascunse.
O jumătate de verb
Te face să urli
De acțiunea tuturor romanelor
Din viitorul deceniu.

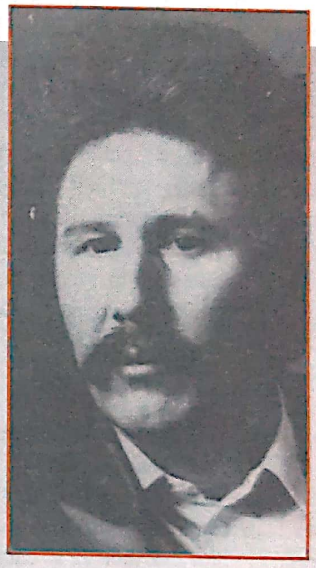
Apoi echerul se poate extinde
Și în viața de toate zilele.

Sunetele, imaginile, sufletele
Sunt exagerat de mari,
Ascultați vorbele cu echerul,
Priviți spectacolele cu echerul.

Nu vă aventurați
Într-o dragoste adevărată
Fără un echer la butonieră.
Și de asemenea, seara, înainte de culcare,
Puneți la capul patului un echer
Pentru visele voastre de aur.

Virgil Preda, *Inscripție*





Coordonate ale vieții și operei

Marin Sorescu (1936–1996) a făcut școala primară în satul natal, Bulzești, urmând apoi Liceul „Frații Buzești” din Craiova și Școala Medie Militară „Dimitrie Cantemir” din Predeal (absolvită în 1954). S-a înscris la Facultatea de Filologie a Universității din Iași, luându-și licența în 1960. A debutat publicistic în 1959, cu versuri, în „Viața studențească”, iar editorial — cu volumul de parodii ***Singur printre poeți*** (1964). Acesta este primul dintr-o serie impresionantă de titluri în mai multe genuri,

Scanned with OKEN Scanner

traduse, în mare parte, în numeroase limbi: ***Poeme*** (1965), ***Moartea ceasului*** (1966), ***Tinerețea lui Don Quijote*** (1968), ***Tușiți*** (1970), ***Suflete, bun la toate*** (1972), ***Astfel*** (1973), ***La Lilieci***, I-VI (1973–1995), ***Descântoteca*** (1976), ***Fântâni în mare*** (1982), ***Ecuatorul și polii*** (1989), ***Poezii alese de cenzură*** (1991), ***Traversarea*** (1994), ***Puntea (Ultimele)*** (1996) [poezie].

Creația lui Marin Sorescu (în special poezia și teatrul) se bucură de un succes foarte mare și constant, indiferent de generația care îl citește și aproape indiferent de limba în care este citită. Sorescu este unul dintre cei mai traduși autori români și, de asemenea, dintre cei mai cunoscuți dincolo de hotarele limbii noastre. Acest succes se întemeiază, desigur, pe **valoarea** poemelor și a pieselor sale — valoare omologată inclusiv prin numeroase premii ale Uniunii Scriitorilor, Premiul Academiei (1970) și Premiul Herder (1991). El se explică însă și printr-o anumită particularitate a operei lui Sorescu, și anume, prin **deschiderea** sa către cititor, prin firescul cu care ea propune (și instituie) o relație de cooperare cu lectorul.

În plin neomodernism postbelic, Sorescu se menține pe linia mai „tradițională" a învelirii **fondului** (problematizant, grav, saturat de întrebări existențiale) într-o **formă** (cu sânge și carnație epică) limpede și agreabilă. El, într-adevăr, „scutură versul de toate podoabele", îl simplifică și-i „descrețește fruntea" (Eugen Simion), aducând poezia din sferele înalte până la nivelul ochilor cititorului și oferindu-i acestuia o **cale de acces** (sau chiar mai multe) către sâmburele ei simbolic, ideatic. Cuvintele, propozițiile și versurile, cât se poate de limpezi și de transparente, devin

Abordarea textului în clasă

- Identificați figurile de stil din versurile poemului. Cum explicați numărul lor atât de mic?
- De ce credeți că persoana a doua singular este înlocuită, de la un anumit moment, cu persoana a doua plural?
- Există o gradație a poemului? Care ar fi „treptele" ei?
- Are vreo semnificație faptul că substantivul *echerul* este folosit mereu la singular și, de cele mai multe ori, articulat hotărât?

Repere de interpretare

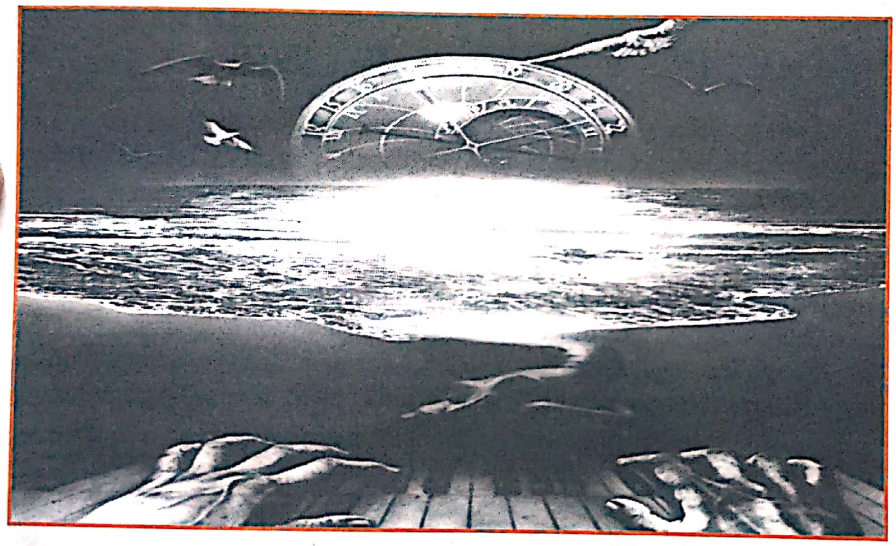
„Personajul negativ" al poemului *Echerul*, din volumul *Tușiți*, pare să fie chiar cel indicat în titlu, simpaticul instrument „folosit și în matematică". Poetul însuși îl repetă cu o insistență semnificativă, plasându-l în „vecinătăți" (cu literatura, cu „viața de toate zilele", cu vorbele, spectacolele, cu dragostea adevărată, cu visele „de aur") din care, e clar, mai bine ar lipsi. Și totuși, în general, Sorescu are o bună relație cu obiectele; în primul și în primul rând, le **vede**, ca și Dimov, spre deosebire de alți poeți, la care abstracțiunile sunt mult mai prețuite. În acest poem, însă, nu este vorba de un simplu obiect, ci de un **instrument**, cu care — conform definiției din dicționar — se desenează și se verifică dreptele paralele, dreptele perpendiculare cu o direcție dată. Dezirabil și necesar în matematică, echerul „devine tot mai mult/ un instrument literar"; o dată cu aceste versuri, și tonul poetului devine ironic, de o ironie fină, subțire și, până la un punct, destul de greu de sesizat. Literatura nu este spațiul predilect al dreptelor paralele, al celor perpendiculare și nici măcar al unei direcții date; ea este, dimpotrivă, unul polimorf și derutant, al libertății și ambiguității, al aluziei și conotativului. Prin urmare, a pune echerul „frumos/ Pe prima pagină" și a nu citi „decât ce scapă/ În afara liniilor lui/ De lemn" e un gest impropriu, inadecvat, o eroare de „plasare" în raport cu **natura** obiectului literar. Din tonul poetului, ironist de calibru, nu reiese încă în mod clar atitudinea sa polemică — dovedindu-se astfel, implicit, că e greu să pui echerul chiar pe lirica lui Sorescu, cu zone de ambiguitate fecundă. Strofa a patra e realmente „centrifugă" față de tema și „demonstrația" poeziei. Cuvintele, împuținate, „se umflă/ Ca niște broaște,/ Sugând și sensul celor ascunse". Nu pare un lucru chiar atât de rău, căci în literatură (și nu doar în cea simbolistă) **sugestia**, „fragmentul" de pe hârtie completat în mintea și în sensibilitatea cititorului, rămâne un vis pe care mulți scriitori îl urmează. Nici acea „jumătate de verb" care „te face să urli/ De acțiunea tuturor romanelor/ Din viitorul deceniu" nu este, neapărat, o imagine compromițătoare, pe care să o respingi din start. Pentru literatura avangardistă, bunăoară, energetică și lapidară, a fost, dimpotrivă, un ideal.

Ironia poetului devine evidentă abia în următoarea strofă, când echerul se extinde și în „viața de toate zilele". Dacă „sunetele, imaginile, sufletele/ Sunt exagerat de mari" și trebuie **reduse** cu echerul, înseamnă că acesta nu mai este un simpatic

Scanned with OKEN Scanner

și util instrument, ci **un simbol al spiritului limitat**, îngust, dogmatic, un fel de pat procustian care face victime. Deja contextele în care apare „personajul" poemului sunt complet **inadecvate** pentru el: de la matematică la viața de toate zilele, de la drepte paralele și perpendiculare la sunete, imagini și suflete, vorbe și spectacole, este un **drum** pe care echerul n-ar trebui să-l „parcurgă". De fapt, vina nu este a lui, ci a celor care îl folosesc acolo unde nu este deloc potrivit; cu ei polemizează poetul, lansând, în continuare, un îndemn plin de ironie: „Nu vă aventurați/ Într-o dragoste adevărată/ Fără un echer la butonieră". O imagine cu adevărat suprarealistă, o substituire simbolică a **florii** cu **echerul**, deci a frumuseții și a gratuității cu o **funcționalitate** — în context — complet deplasată. Dar „prăpastia" căscată între instrumentul rigid și domeniul căruia i se aplică se adâncește încă și mai mult în final: „Puneți la capul patului un echer/ Pentru visele voastre de aur".

Dacă, prin absurd, am face așa ceva, visele noastre n-ar mai fi vise (și încă „de aur"), ci secvențe-stas ale unei gândiri **înseriate** și unice: una pentru toți, transformați în roboți.



Valentin Tănase, *Atemporalitate*

Exerciții de redactare și compoziții

- Credeți că „îndemnurile" poetului pot fi înțelese și la propriu, fără încărcătura lor ironică? Argumentați într-un scurt eseu nestructurat.
- Ironia presupune nu numai un obiect al ironiei, ci și o altă instanță, care să o înțeleagă. Care credeți că este această instanță căreia i se adresează Sorescu?
- Marin Sorescu scria, într-un efort de a-și defini propria creație, că „poezia trebuie să fie concisă, aproape algebrică". Apare aici o contradicție cu viziunea lui din *Echerul*? Realizați o compoziție pe această temă.
- Este ușor de tradus, în opinia voastră, această poezie? La o eventuală traducere, s-ar pierde mult din frumusețea și substanța ei? Argumentați.

▶▶▶

niște uși deschise, succesiv, către semnificațiile adânci, la care lectorul va ajunge abia în final, după ce a parcurs întregul traseu. Limbajul este accesibil, comun, chiar familiar; poezia se alcătuiește sub forma unei „povești", cu un „tâlc" descoperit abia la urmă; adesea apare, la final, bine cunoscuta „poantă" soresciană, care schimbă dintr-o dată întreaga perspectivă asupra poemului. Toate acestea apropie cititorul de o poezie care i se deschide cu generozitate. Indiferent, chiar, de spațiul lingvistic dat. Poetul a fost atât de mult tradus în numeroase limbi tocmai pentru că, la el, **ideea** este mai importantă decât **cuvântul în sine**. El construiește cu materialul verbal, nu îl explorează „arheologic", îmbătându-se și îmbătându-ne cu parfumul lui — așa cum se întâmplă, de exemplu, la absolut intraductibilul Mateiu Caragiale, sau la aproape intraductibilul Tudor Arghezi. Pe de altă parte, **referentul** acestei poezii, suma elementelor realului de care este legată prin cuvinte, nu are o culoare locală, regională, națională; abia cu ciclul ***La Lilieci***, poetul se va scufunda, postmodern, într-un univers de o „specificitate" frapantă, în culori tari, explorându-l cu o ironie tandră, cu umor și duioșie. Dar, până la această etapă de creație, lirica lui Sorescu își va crea un public **omogen**, în care nu mai contează atât de mult spațiul cultural căreia i se adresează, căci se deschide, practic, către toate, insistând pe **esențialul** și pe **universalul** care unesc, iar nu pe **întâmplătorul** și **localismul** care pot să despartă. Poetul dă impresia că ține atât de mult la cititori, încât, dărâmând zidul pe care alții îl ridicaseră între poezie și public (tot mai rarefiat), își „trădează" chiar colegii de breaslă, poeții. Primul său volum de versuri are, din

▶▶▶

Scanned with OKEN Scanner

▸▸▸ această perspectivă, un titlu simbolic (***Singur printre poeți***) și el este unul de parodii, adică unul în care se „demontează", cu ingeniozitate și talent, formulele tipice altor autori. Iar extraordinarul volum ***Puntea***, scris pe patul de moarte, este cel mai tulburător document al poeziei soresciene, al felului în care scriitorul se angajează, umăr la umăr cu cititorul, într-o aventură a cunoașterii.

Inversiunea
Figură de construcție

● Din fr. **inversion.**

Este figura de stil care constă în schimbarea ordinii obișnuite a cuvintelor într-un vers sau într-o propoziție, cu scopul ca accentul stilistic să cadă asupra unora dintre ele. Cea mai frecventă inversiune constă în antepunerea epitetului, pentru a evidenția însușirea pe care acesta o exprimă.

Exemplu:

„Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest **imens** senin..."
(G. Coșbuc)

Comparația
Figură de semnificație

● Din lat. **comparatio, comparare** — „a împerechea".

Constă în punerea în paralel a doi termeni, pe baza unor asemănări concrete sau abstracte, pentru a evidenția caracteristicile unuia dintre ei. Se combină, adesea, cu personificarea și metafora. Elementele asemănătoare trebuie să fie neobișnuite și surprinzătoare, ca să asigure noutatea și puterea sugestivă a comparației.

Exemplu:

„Anii tăi se par ca clipe/ Clipe dulci se par ca veacuri." (M. Eminescu)

Scară la cer

Un fir de păianjen
Atârnă de tavan,
Exact deasupra patului meu.

În fiecare zi observ
Cum se lasă tot mai jos.

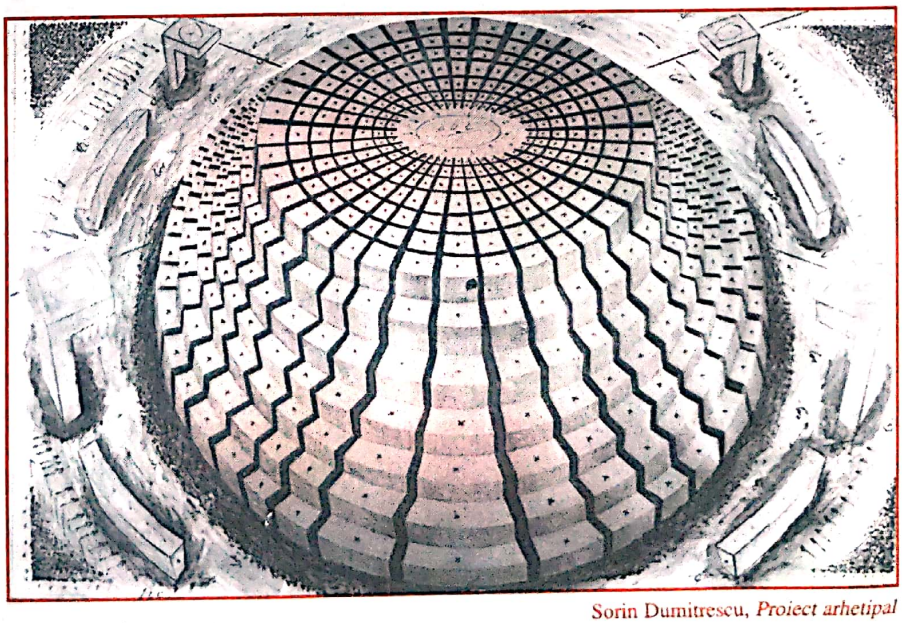
Mi se trimite și
Scara la cer — zic,
Mi se aruncă de sus!

Deși am slăbit îngrozitor de mult,
Sunt doar fantoma celui ce am fost,
Mă gândesc că trupul meu
Este totuși prea greu
Pentru scara asta delicată.

— Suflete, ia-o tu înainte,
Pâș! Pâș!

Abordarea textului în clasă

- Citiți cu atenție poemul. Constatați unele schimbări de ritm?
- „Acțiunea" tragică a poemului se petrece într-o singură zi? Argumentați, indicând secvențele care confirmă punctul vostru de vedere.
- De ce credeți că apare *firul de păianjen* în această poezie scrisă pe patul morții?
- Analizați și comparați metafora păianjenului în poemul studiat și în cel intitulat *Visătorul*, scris de Lucian Blaga (volumul *Poemele luminii*).
- Simplitatea voită a exprimării poetice și absența figurației retorice diminuează sau sporesc calitatea lirică a versurilor lui M. Sorescu? Argumentați.



Sorin Dumitrescu, *Proiect arhetipal*

Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

Volumul *Puntea*, din care face parte poemul *Scară la cer*, este scris, efectiv, pe patul de moarte, mai exact, dictat soției de către poetul pe care nici măcar apropierea sfârșitului nu-l îndepărtează de menirea, de vocația sa. Din propria alunecare înspre moarte, Marin Sorescu face o literatură extraordinară, având forța morală de a se studia și analiza, de a accepta ideea sfârșitului iminent, fixându-l în poezie. Spectator al propriei suferințe, poetul găsește în jur **semne**, semne premonitorii, pe care le interpretează și le „epuizează" într-o lirică densă, concentrată, **plină** de sentimentul morții: „Un fir de păianjen/ Atârnă de tavan,/ Exact deasupra patului meu.// În fiecare zi observ/ Cum se lasă tot mai jos.// Mi se trimite și/ Scara la cer — zic,/ Mi se aruncă de sus!" Poetul atinge performanța rară de a fi, concomitent, **subiectiv** și **obiectiv**, scufundat în durere și ridicându-se din ea, pentru a o înțelege, trup chinuit, în agonie, și spirit liber, ca o flacără. Imaginea unei lumânări arzând, care se consumă întreținând flăcăruia pâlpâitoare și lumina răspândită de ea, este potrivită pentru a vizualiza splendidul efort al poetului. El nici nu blestemă, nici nu se închide în tăcere — deschizându-se, prin creație, către Marele Creator, văzând și recunoscând într-un fir de păianjen, care atârnă de tavanul unei camere de spital, o scară „delicată", o scară „la cer", aruncată „de sus". Răspunsul și reacția lui — la acest semn de chemare — sunt antologice: „Deși am slăbit îngrozitor de mult,/ Sunt doar fantoma celui ce am fost,/ Mă gândesc că trupul meu/ Este totuși prea greu/ Pentru scara asta delicată.// — Suflete, ia-o tu înainte,/ Pâș! Pâș!"

Versurile finale sunt de o frumusețe copleșitoare, care face de prisos comentariul. De o rară simplitate, poemul are totuși adâncimea unui lac fără fund. **Traseul** pe care îl urma, în general, poezia lui Sorescu, de la familiar și cotidian la fundamental, s-a făcut aici și mai mic, s-a esențializat, poetul păstrând însă, chiar și acum, **povestea**, ca o carnație și o „încarnare" a Ideii. Onomatopeea repetată din ultimul vers dă cititorului o senzație aproape fizică a alunecării în moarte. Înainte de moarte, înainte de tăcere, limbajul însuși se „îngustează", se restrânge, moare și el, consumat într-o ultimă interjecție. Rămâne în urmă încă o capodoperă, rămâne în urmă opera unui mare poet.

Exerciții de redactare și compoziții

- Identificați, în versurile din *Scară la cer*, mărcile detașării poetului de propria suferință. Ce pondere au ele în economia poemului?
- Sentimentul poetului este, în această poezie, unul religios? Argumentați.
- Scrieți un scurt comentariu, în care să faceți o paralelă între poemul lui Sorescu și un *Psalm* al lui Arghezi.
- Cum explicați titlul întregului volum (*Puntea*)? Vi se pare potrivit? Comentați-l și în contextul întregii opere a lui Marin Sorescu.

Elemente de prozodie
Monoversul

● Din gr. **monos** —„unu", lat. **versus** —„vers".

Este strofa redusă la un singur vers, așa cum a scris Ion Pillat ciclul ***Poeme într-un vers***. Monostihul poate apărea frecvent în finalul unor texte lirice mai ample, de obicei formulând — într-o sentință poetică — concluzia întregii opere literare: de pildă, monostih este și ultimul vers (al treisprezecelea) dintr-un rondel de Al. Macedonski, identic (ori numai similar) cu primul vers și rimând cu versurile 1, 4, 5, 8, 9, 12. Cu un monovers se încheie și poezia ***Măiastră*** de Nichita Stănescu. Într-un poem ca ***Decor*** de George Bacovia, monoversul alternează cu fiecare catren, căruia îi exprimă concluzia lirică. Acesta reprezintă și versul izolat din **terținele** marilor poeți italieni ai Renașterii.

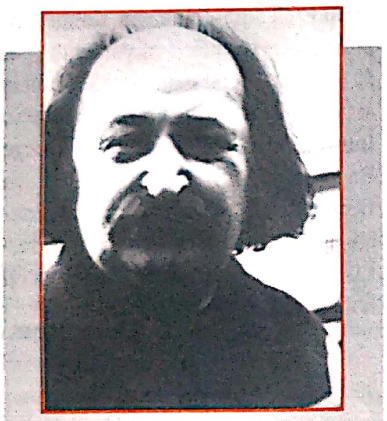
Bibliografie

- Eugen Negrici, ***Expresivitatea involuntară***, Editura Universalia, București, 2000.
- Ion Pop, ***Poezia unei generații***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973.
- Eugen Simion, ***Fragmente critice***, vol.III, Fundația Scrisul Românesc / Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.
- C. Stănescu, ***Jurnal de lectură***, Editura Cartea Românească, București, 1978.
- Vladimir Streinu, ***Versificația modernă***, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

„Eu sunt, la fiecare, o prelungire curbă, Doar inima, tendința spre infinit conturbă”

Leonid Dimov



Coordonate ale vieții și operei

Leonid Dimov s-a născut la 11 ianuarie 1926, la Ismail, în sudul Basarabiei. Debutează publicistic în 1956, cu versuri, în revista „Tânărul scriitor”. În 1957, comite un gest de frondă nebunesc, pentru acei ani (și „oniric” avant la lettre): „profanează” statuia lui Stalin din parcul Herăstrău — ceea ce îl va duce, pentru un an, la închisoarea Jilava. Reapare cu versuri abia în 1965, în „Viața Românească” și debutează editorial un an mai târziu, cu volumul ***Versuri,*** primul dintr-o consistentă bibliografie: ***7 poeme*** (1968), ***Pe malul Styxului*** (1968), ***Carte de vise*** (1969), ***Semne cerești*** (1970), ***Eleusis*** (1970),

Vis cu bufon

În laptele dimineții aceste
Din orașul climateric cu însușiri alpestre
Au explodat ciudat prăjiturile din vitrină.
Zic ciudat, pentru că doar piereau într-un glob de lumină
De culoarea lor întunecată
Pentru prăjiturile de ciocolată,
Roz, cu scame de tăciuni
Pentru prăjiturile de căpșuni,
Verzui și galben un pic
Pentru prăjiturile cu fistic
Și așa mai departe.
Eu mă gândeam, bineînțeles, la moarte
Când a intrat sunând din clopoței, pe rotile,
Bufonul unui rege mort cu zile,
Mort subit
Pe când plutea de plăcere printr-un veac văruit.
Dar să lăsăm gluma. Era
Bufonul nostru numai catifea
Și pe dinăuntru și pe dinafară,
Un vulpoi de cârpă cu coadă ușoară.
Se mișca degeaba, exista fără să fie,
Era — dacă vreți — o filozofie.
Toată lumea se făcea că nu-l știe,
Că nu-l vede când se strâmba-n spate
Și presăra boare tulbure pe linguriețele plate...
Am început atunci să mănânc în cascade
Cataifuri, baclavale, rulade,
Simțeam în juru-mi umede boturi,
Înghițeam în neștire bezele, pișcoturi
Și creșteam, mă umflam ca un aerostat
Cu bube dulci și diabet zaharat,
Acolo în munții limpezi în zarea zmeurie
La masa pătrată din cofetărie.

Abordarea textului în clasă

- Citiți cu voce tare poemul și vedeți dacă el are vreo „sincopă” din punctul de vedere al rimei.
- Identificați toate cuvintele care exprimă, într-un fel sau altul, senzația gustului de dulce. Care este ponderea lor, în materia poemului?
- Identificați comparațiile și metaforele din poem, observând care dintre cele două figuri de stil este folosită mai frecvent.

Scanned with OKEN Scanner

Repere de interpretare

Poemul *Vis cu bufon* face parte din volumul *Carte de vise* și este definitoriu pentru **atmosfera onirică** în care poetul, de fiecare dată, scufundă realitatea. O realitate cu elemente ușor de recunoscut, și chiar familiare, dar dispuse după o „logică" stranie, greu de „prins" de către cititor. Ce se observă de la prima vedere este că Leonid Dimov folosește în continuare **rima**, ca pe un fel de reminiscență a unei rigori clasice. În același timp, unele rime sunt de-a dreptul comice și voit banale (întunecată—ciocolată, pic—fistic, rotile—zile, cascade—rulade, aerostat—zaharat), semn că poetul le utilizează nu pentru a face versurile mai „serioase", ci, dimpotrivă, pentru **a se juca** și mai mult. Cuvintele alăturate prin rimă formează perechi năstrușnice, imposibile, termenii desemnând elemente și realități ce nu comunică în nici un fel (în nici un **alt** fel) unele cu altele. În ce fel se leagă **cascadele** și **ruladele**? În nici unul, conform logicii curente, comune. Însă logica lui Leonid Dimov este una a **visului**, și, prin urmare, în acest poem pot fi alăturate ușor, ca și în vis, elemente și imagini complet divergente, din zone și chiar planuri diferite.

În timp ce romantismul utiliza visul ca pe o treaptă (către metafizic), iar psihanaliza — ca pe o cale de acces (către subconștient), poezia onirică a lui Leonid Dimov **produce** vise cu o maximă luciditate creatoare și cu scopul de a „extrage" din ele un principiu al maximei libertăți. În vis, elementele și întâmplările pot sta în relațiile cele mai absurde de proximitate și de succesiune, singura „regulă" fiind aceea a absenței oricărei reguli, a împlinirii posibilităților fără nici o constrângere ori restricție logică.

Cititorul este introdus dintr-o dată, fără preliminarii, în acest univers ciudat, în care contrastele se topesc și lucrurile fraternizează într-o dulce anarhie: „În laptele dimineții aceste/ Din orașul climateric cu însușiri alpestre/ Au explodat ciudat prăjiturile din vitrină". Cum observa Valeriu Cristea, versurile lui Dimov au „o cădere calm-narativă", pe fonul unei succesiuni de „întâmplări" și formând, în desfășurarea lor, o „epopee". Epopeea din *Vis cu bufon* este, desigur, una comică și **dulce**, angrenând — ca personaje — inclusiv **prăjiturile din vitrină**: cele de ciocolată, cele de căpșuni, cele de fistic „și așa mai departe". Poetul le descrie pe fiecare în parte, cu o **atenție** mișcătoare ce îi e specifică și prin care vrea să dea sugestia **poeticului** latent din orice lucru, oricât de umil și de apoetic, în aparență. El îl continuă, la acest punct, pe Arghezi (cu gingășiile sale față de vietățile umile, de gângăniile mici ce dovedesc harul divin), împingând însă și mai mult limitele și granițele poeziei, pentru a primi în ea, practic, tot ceea ce alți poeți refuză să primească. Această totală **democratizare** a poeziei face ca procedeele predilecte să fie, pentru Dimov (și, pe urmele lui, pentru „optzecistul" postmodernist Mircea Cărtărescu), **descrierea** și **enumerația**. Ele sunt utilizate și în *Vis cu bufon*, pentru a nu fi scăpate, cumva, din vedere onorabilele „cataifuri, baclavale, rulade", „bezele, pișcoturi" — mâncate „în cascade", înghițite „în neștire" de un erou liric lacom și copilăros, de o inocență înduioșătoare. Visul, „conținând" o cofetărie întreagă, este unul **dulce** la figurat, dar mai ales la propriu — și totul se rotește în jurul delicioaselor prăjituri. Inclusiv metaforele. două dintre ele („laptele dimineții aceste" și „zarea zmeurie") fiind perfect adecvate **spațiului** în care se petrece mica epopee. Iată cum se întrevede o anume **organizare** sub această proliferare, aparent haotică, a lucrurilor și a materiilor.

Deschideri (1972), ***La capăt*** (1974), ***Litanii pentru Horia*** (1975; versuri respinse de la publicare, cu două decenii în urmă), ***Dialectica vârstelor*** (1977), ***Veșnica reîntoarcere*** (1982) [poezii]; R.-M. Albérès, ***Istoria romanului modern*** (1968), Marcel Raymond, ***De la Baudelaire la suprarealism*** (1970), J.G. Herder, ***Scrieri*** (1973), M.I. Lermontov, ***Poezii*** (1977), Gérard de Nerval, ***Poezii*** (1979), L.N. Tolstoi, ***Copilăria, Adolescența, Tinerețea*** (1980) [traduceri]. Primește Premiul Uniunii Scriitorilor în 1979. Moare pe 5 decembrie 1987, la București.

Strofa

● Din fr. **strophe**, gr. **strophe** — „întoarcere".

În Antichitatea greacă, strofa reprezenta **o parte din cântecul corului**, ce corespundea întoarcerii membrilor acestuia spre dreapta, în timpul dansului executat în jurul altarului. În deplasarea inversă a coriștilor, și anume de la dreapta la stânga, ei intonau **antistrofa**. Amândouă s-au păstrat, în teatrul antic, însoțind ocolirea scenei de către membrii corului. Celor două forme artistice consecutive le urma **epoda** (ultima parte a cântecului intonat de cor ori cea prezentă în părțile lirice ale tragediilor și ale comediilor vechi). În limba română termenul provine din franceză, unde a fost introdus de Ronsard (în 1550). În versificația modernă, strofa reprezintă **o grupare de versuri**, de obicei cu înțeles unitar, care se repetă identic din punctul de vedere al formei, de asemenea, **unitară în privința metrului, a rimei și a măsurii**. Strofa constituie o parte componentă a unei poezii lirice.

Scanned with OKEN Scanner

În Antichitate, strofele se clasificau după structura lor metrică în: **alcaice, asclepiade, safice** etc. Regulile prozodice moderne diferențiază strofele după **numărul de versuri** care le compun: **monovers, distih, terțet** (și **terțină**), **catren, cvinarie, senarie** (și **sextină**) și **polimorfe** (de la șapte la douăsprezece versuri). O dată cu romantismul (mai ales începând cu poezia lui V. Hugo), strofa nu mai respectă totdeauna nici condiția unității de sens, nici pe aceea a ordinii formale, ideea poetică urmând de la o strofă la alta. Creația orală autohtonă n-a cunoscut strofa decât sub influența **liricii culte**.

Referințe critice

Leonid Dimov este un pictor căruia i s-au substituit uneltele. El strivește cuvintele și transformă lexicul într-o masă de pastă grea, în râuri bogate de uleiuri. Bizarul somptuos și un fel de onirism flamand caracterizează visele [...] pline de fast ca ale unui împărat asiat.

Valeriu Cristea, ***Interpretări critice***

Bibliografie

- Mircea Cărtărescu, ***Postmodernismul românesc***, Editura Humanitas, București, 1999.
- Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, ***Momentul oniric***, antologie de Corin Braga, Editura Cartea Românească, București, 1997.
- x x x, ***Dimov, oniricul***, dosar al revistei „Caiete critice", nr. 3–4 (52–53)/1992.
- Mircea Iorgulescu, ***Rondul de noapte***, Editura Cartea Românească, București, 1974.
- Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, vol. III, Editura Cartea Românească, București, 1984.

Dimov operează, de fapt, cu **serii** de obiecte și, o dată ce a schițat un cadru („oniric"), tinde să-l „epuizeze", descriind minuțios lucruri care, în mod logic, țin de cadrul respectiv. Astfel că tabloul apare, până la urmă, ca **firesc** în poezia de față, până în momentul intrării în scenă a unui personaj ciudat, „bufonul unui rege mort cu zile" (și care murise, aflăm, „pe când plutea **de plăcere** (s.n.) printr-un veac văruit"), un bufon „numai catifea/ Și pe dinăuntru și pe dinafară", „un vulpoi de cârpă cu coadă ușoară", care intră în cofetărie „pe rotile", pentru a presăra „boare tulbure pe linguriețele plate". Ce caută un asemenea personaj în acest decor, e greu de explicat — într-o logică a realului. Într-o logică a visului, orice este posibil, și nu este imposibil ca **bufonul** (care, sub aparența de glumă deșucheată, spune lucrurilor pe nume, fiind astfel o veritabilă imagine a **libertății pestrițe** de exprimare) să apară și să-și facă de cap într-o cofetărie, să se strâmbe în spate și să „dinamizeze", oarecum, peisajul. Dacă inițial eroul se gândea „bineînțeles, la moarte", și chiar prăjiturile din vitrină păreau pierite „într-un glob de lumină", o dată cu apariția bufonului, i se stârnește pofta de viață și o lăcomie „cinstită" se dezlănțuie, protagonistul înghițind acum „în neștire", tot ce găsește în jur, și umflându-se „ca un aerostat/ Cu bube dulci și diabet zaharat". Până și bolile sunt dulci, în poemul lui Dimov!...

„Era — dacă vreți — o filozofie", sună un vers cam ironic al poemului, ironic pentru că Leonid Dimov încearcă de fapt, în proiecțiile sale onirice, să evite tocmai filozofia și filozofarea, conceptualizarea, devoalarea unor semnificații mai adânci ale lucrurilor pe care le înfățișează. Și totuși, cuvintele sale nu sunt puse pe hârtie la întâmplare, în mod aleatoriu (cum procedau, de pildă, dadaiștii), ele articulând o **filozofie în imagini**, în care elementul **vizual** este hotărâtor (exact ca și într-un vis). Iată deci „filozofia": *Vis cu bufon* este o imagine a copilăririi, a regresiunii spre un infantilism lacom și lipsit de griji.

Astfel, lirica lui Leonid Dimov se îndepărtează de modernism și anunță postmodernismul prin „bufonadele" cuprinse în ea, prin absența interogațiilor grave, existențiale, prin refuzul metaficizului și analiza stăruitoare a „fizicului" imanent, prin „reabilitarea" obiectelor umile și a întâmplărilor mărunte. Și, de asemenea, printr-o mitologie **sui-generis**, burlescă și încântătoare, în care, de pildă, prăjiturile pot fi niște mici și dulci zeități, iar „masa pătrată din cofetărie" — Olimpul lor; firește, oniric.

Exerciții de redactare și compoziții

- În opinia voastră, o astfel de poezie trebuie mai degrabă analizată sau „gustată", pur și simplu, pentru savoarea limbajului? Justificați-vă într-un scurt comentariu opțiunea.
- Faceți o paralelă între poemul lui Dimov și unul al lui Tudor Arghezi, (eventual despre universul domestic) în care să apară, de asemenea, mici „personaje", complet ignorate de alți poeți.
- Credeți că se poate face un scurt film (fie el și suprarealist) după poezia lui Dimov? Dar după o poezie a lui Nichita Stănescu? Argumentați.
- Scrieți o compoziție liberă, în care să prezentați rolul și „tipicul" bufonului, în general, de la curtea unui rege sau împărat. De ce are el voie să spună orice?

Scanned with OKEN Scanner

„Nu mă cunosc decât atunci când plâng”

Ileana Mălăncioiu

Pasărea tăiată

M-au ascuns bătrânii după obicei
Să nu uit de frica pasării tăiate
Şi ascult prin uşa încuiată
Cum se tăvăleşte şi se zbate.

Strâmb zăvorul şubrezit de vreme
Ca să uit ce-am auzit, să scap
De această zbatere în care
Trupul mai aleargă după cap.

Şi tresar când ochii, împietrind de groază
I se-ntorc pe dos ca să albească
Şi părând că-s boabe de porumb
Alte păsări vin să-i ciugulească.

Iau c-o mână capul, cu cealaltă restul
Şi le schimb când mi se pare greu,
Până nu sunt moarte, să mai stea legate
Cel puţin aşa, prin trupul meu.

Însă capul moare mai devreme
Ca şi cum n-a fost tăiată bine
Şi să nu se zbată trupul singur
Stau să treacă moartea-n el prin mine.

Olga Margineanu Morarescu, *Pasărea ascunsă*

Coordonate ale vieţii şi operei

Ileana Mălăncioiu s-a născut la 23 ianuarie 1940, în comuna Godeni, judeţul Argeş. A făcut liceul la Câmpulung-Muscel (absolvindu-l în 1957), după care a urmat Şcoala Tehnică Financiară din Bucureşti (1960) şi apoi Facultatea de Filozofie a Universităţii Bucureşti, obţinând licenţa în 1968. În 1975, şi-a luat doctoratul în filozofie, cu o teză despre tragic. A lucrat ca redactor la Televiziunea Română, la revista „Argeş”, la Studioul Cinematografic Animafilm şi apoi la revista „Viaţa românească”. După 1990, a fost redactor şef-adjunct la „Viaţa românească” şi redactor şef la Editura Litera.

Scanned with OKEN Scanner

Debutul publicistic, cu versuri, are loc în 1965 în paginile „Luceafărului", iar cel editorial, cu volumul ***Pasărea tăiată***, doi ani mai târziu, într-un al doilea „val" al „șaizecismului" neomodernist. Urmează ***Către Ieronim*** (1970), ***Inima reginei*** (1971), ***Crini pentru domnișoara mireasă*** (1973), ***Ardere de tot*** (1976), ***Peste zona interzisă*** (1979), ***Sora mea de dincolo*** (1980), ***Linia vieții*** (1982), ***Urcarea muntelui*** (1985) [poezie]; ***Vina tragică*** (1978), ***Călătorie spre mine însămi*** (1987), ***Crimă și moralitate. Eseuri politice*** (1993), ***Cronica melancoliei*** (1998) [eseistică și publicistică]. A primit Premiul „Mihai Eminescu" al Academiei (1973), de două ori Premiul Uniunii Scriitorilor (1979; 1993) și, pentru întreaga activitate, Premiul Național de Poezie „Mihai Eminescu" și Premiul ALIA al revistei „Adevărul literar și artistic".

Esteticul și **eticul** fuzionează în creația Ilenei Mălăncioiu, într-un aliaj special și rar. Opera sa este emblematică pentru ceea ce s-a numit, la noi, **rezistența prin cultură**. Ea edifică un univers propriu, inconfundabil, ermetic închis în fața comandamentelor ideologice ale epocii — un univers de fantasme și viziuni, cu o tentă expresionistă. Poezia sa este, încă de la început, matură și gravă, înnegurată și meditativă, deschisă cu precădere către partea bolnavă, putrezită a existenței. Sonurile eminesciene și bacoviene, ușor de recunoscut în unele poeme, nu „alterează" deloc puternica originalitate a autoarei, înclinată să descopere și să investigheze suferința din lume, urâtul existențial.

Abordarea textului în clasă

- Recitiți cu atenție poezia. La ce poet român ați mai întâlnit acest ritm?
- Identificați figurile de stil din poem. Cum explicați numărul lor atât de mic?
- Încercați să împărțiți poemul în niște „episoade". Este posibilă o astfel de segmentare? Argumentați.

Repere de interpretare

Poemul care dă titlul volumului de debut al Ilenei Mălăncioiu, *Pasărea tăiată*, introduce, prin densitatea lui epică și simbolică, unele dintre temele fundamentale ale autoarei — pe care ea le va exploata, din diverse unghiuri, dar cu aceeași insistență, în toate volumele ulterioare. Folosind persoana I, poeta se regăsește și se exprimă total în ea, într-o suprapunere aproape perfectă a eroului liric cu autorul propriu-zis. Este o amintire din copilărie, deloc senină și solară, ci marcată, dimpotrivă, de experiența traumatizantă a morții. Tăierea unei păsări, „întâmplare" aproape cotidiană, intrată în „rutina" satului românesc, este pentru copilă o scenă îngrozitoare, de care ceilalți, inițial, reușesc s-o ferească („M-au ascuns bătrânii după obicei."). Poemul începe brusc, fără nici un fel de preliminarii; ne trezim în plină scenă a „execuției" (deja comisă) la care fata nu a putut asista. Ea reușește însă, încordându-și atenția, să o **audă** („Și ascult prin ușa încuiată/ Cum se tăvălește și se zbate."). Această zbatere înnebunită a trupului ce „aleargă după cap" o îngrozește și mai mult pe copilă, martor inocent al felului în care moartea se strecoară într-o făptură încă vie. Cele două părți ale păsării tăiate, capul și trupul, zvâcnesc, saltă și se tăvălesc într-o vitalitate nefirească, căci reprezintă nu doar un refuz, ci și un preludiu al morții. Sensibilitatea fetei intensifică și amplifică, la proporții psihologice nefirești, **cruzimea** inerentă unui asemenea „ceremonial" domestic. Așa cum nu a putut să-și astupe urechile la zgomotele din curte, ea nu poate acum să-și ia ochii de la capul separat de trup al păsării. Scena, narată minuțios, devine macabră, de un „naturalism" extrem: „Și tresar când ochii, împietrind de groază/ I se-ntorc pe dos ca să albească/ Și părând că-s boabe de porumb/ Alte păsări vin să-i ciugulească".

Primele trei strofe, alcătuite, ca întreaga poezie, din versuri de o simplitate și o limpezime neobișnuite în neomodernismul românesc, dezvoltă de fapt **cadrul** în care va surveni **gestul simbolic** al fetei. Îndepărtată de scena sângeroasă, copila s-a apropiat apoi și a studiat-o cu o sensibilitate mărită, la pândă, prinzând toate „detaliile" macabre. Abia acum, însă, ea va **acționa**, luând în mâini cele două părți secționate ale păsării. Gestul este nefiresc, morbid, în ordinea realistă a lucrurilor, dar cu o mare încărcătură simbolică. Nu este exclusă, la acest punct, o influență a basmelor populare, căci și în acestea trupurile sunt foarte ușor dezmembrate, descăpățânate și apoi (unele) lipite la loc, prin intervenția miraculoasă a unui agent benefic. În poemul Ilenei Mălăncioiu, corpul fetei devine un fel de „element conductor", prin care ea speră să poată păstra **viața** între cele două părți rupte ale vechii anatomii („Până nu sunt moarte, să mai stea legate/ Cel puțin așa, prin trupul meu"). Când însă

Scanned with OKEN Scanner

„capul moare", primul, ea nu renunță, ci continuă să țină în mână trupul păsării. Nu pentru a-l mai salva (căci fata își dă seama că așa ceva este cu neputință), ci pentru a nu-l lăsa singur, pentru ca, de data aceasta, să facă să ajungă mai ușor **moartea** la el („Și să nu se zbată trupul singur/ Stau să treacă moartea-n el prin mine").

Redusă la planul realist al poveștii, scena este macabră, iar naivitatea fetei — deplină. Însă într-un plan mai adânc de semnificație (acela din care orice poezie veritabilă își trage substanța), experiența fetei „condensează" și vizualizează obsesia poetei de a înfrunta, cu orice preț, moartea, de a i se opune încercând să refacă, să lege la loc arterele rupte ale vieții. Suferința, boala, moartea desfac, secționează, rup și sfărâmă; pentru a le „contracara", imaginația poetei furnizează **elemente de coagulare**, propriul corp fiind unul dintre ele. Întreg universul liric al Ilenei Mălăncioiu este străbătut de niște vase comunicante **sui-generis**, în care presiunea morții determină, într-un alt loc, țâșnirea impetuoasă a vieții. Imaginația poetei creează acest tablou în secțiune, pentru ca și cititorul să poată asista la „jocul" pasionant (uneori morbid) al circulației lichidului vital dintr-o parte în alta. Într-un poem de mai târziu, această realcătuire și înviere a unei ființe moarte este posibilă, precum în basme: „Și eu trec pe urma ta și-adun brațele pierdute,/ fruntea albă, părul galbin, ochiul tulbure și rece/ Și când toate-s așezate înapoi precum au fost/ Să le dau din nou suflare, sufletul în ele-mi trece./ Mi se face tâmpla rece, mi se face gol în frunte,/ Glasul meu își uită gura împietrită care-l poartă,/ Astfel una câte una părți din mine s-au pierdut/ Și începe să le-adune înviatul trup de moartă" (*Trecere*). Dar, spre deosebire de basme, aici ființa care suflă asupra alteia aburul vieții intră, ea, în moarte, păstrându-se astfel **echilibrul firii**. În balanța vieții și a morții, nici unul dintre talgere nu se poate ridica mult timp deasupra celuilalt; „victoriile" și „înfrângerile" celor două „tabere" sunt, de aceea, temporare și relative, distribuite, pe de altă parte, după un plan divin pe care îl conștientizăm, fără să-i prindem formula. Încă naivă, fără experiența vieții, copila din *Pasărea tăiată* nu realizează deocamdată existența acestui plan și deci nici nu poate **înțelege** rostul morții la care asistă. Liantul elementelor secționate nu este, de fapt, trupul (și nici mintea fetei), ci **sufletul** ei cald și bun, care încearcă să repare ireparabilul.

Exerciții de redactare și compoziții

- Analizați poezia din punctul de vedere al modurilor și timpurilor verbale folosite, încercând să formulați, într-un eseu nestructurat, o concluzie pertinentă asupra modului ei de construcție gramaticală.
- Cum vi se pare „mesajul" poeziei? Pesimist sau optimist? Argumentați într-un eseu nestructurat. Dați-i un titlu adecvat.
- Realizați o paralelă între ideea poetică din *Pasărea tăiată* și un episod aparținând unui basm românesc, în care are loc o înviere a eroului principal. Referiți-vă și la „etapele" acestei învieri și desprindeți semnificațiile în context.
- Cât de senin este universul copilăriei schițat în acest poem, față de cel din *Amintiri din copilărie* a lui Ion Creangă? Argumentați.

Elemente de prozodie
Stanța

● Din fr. **stance**, it. **stanza** — „locuință, încăpere" în sensul de „casa rimelor".

Termenul este sinonimic cu cel de strofă, în lirica italiană a Renașterii. Deși se referă la noțiunea de strofă în general, indiferent de numărul de versuri ale acesteia, stanța desemnează mai ales strofa de opt versuri (**octava**). Ea a apărut în lirica religioasă și populară din secolul al XIII-lea, utilizată apoi de Boccaccio în ***Teseide* și *Filostrato***. Forma artistică dată stanței de către Boccaccio a devenit modalitatea prozodică în care și-au scris operele poetice Poliziano (***Stanțe***), Ariosto (***Orlando furios***), T. Tasso (***Ierusalimul eliberat***) și alții. Poeții români folosesc în mod predilect strofa-octavă, care le permite o argumentație mai amplă în susținerea unei idei lirice: Mihai Eminescu (în antume, dar mai ales în textele postume), G. Coșbuc, O. Goga, Nichita Stănescu. Poetul simbolist Jean Moréas, autorul volumului ***Stanțe*** (1899), considera că, spre deosebire de strofa obișnuită, stanța impune o și mai mare rigoare metrică și un înțeles de sine stătător mai bine exprimat. Utilizat și de simboliștii români, termenul ca atare se regăsește în titlul volumului lui G. Bacovia, ***Stanțe burgheze*** (din 1946).

Bibliografie

- Valeriu Cristea, ***Fereastra criticului***, Editura Cartea Românească, București, 1987.
- Eugen Negrici, ***Introducere în poezia contemporană***, Editura Cartea Românească, București, 1985.
- Alexandru Paleologu, ***Simțul practic***, Editura Cartea Românească, București, 1974.
- N. Steinhardt, ***Critica la persoana întâi***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

Epoci şi ideologii literare

Postmodernismul

Trecutul ne condiţionează, ne apasă umerii, ne şantajează. Avangarda istorică (dar şi aici aş vedea avangarda ca pe o categorie metaistorică) încearcă să se răfuiască cu trecutul. „Jos cu clarul de lună", slogan futurist, e un program tipic pentru orice avangardă, şi este de ajuns să înlocuim cu ceva potrivit clarul de lună. Avangarda distruge trecutul, îl desfigurează [...] Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoaşterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, cu candoare. Mă gândesc la atitudinea postmodernă ca la atitudinea celui care iubeşte o femeie, foarte cultă, şi căreia nu-i poate spune: „Te iubesc cu disperare", pentru că el ştie că ea ştie (şi că ea ştie că el ştie) că propoziţii ca acestea le-a mai scris şi Liala [scriitoare italiană de mare succes comercial, n.n.]. *Există totuşi o soluţie. Va putea spune: „Cum ar spune Liala, te iubesc cu disperare". În acest moment, evitând falsa inocenţă, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocenţă, acesta îi spune totuşi femeii ceea ce voia să-i spună: că o iubeşte, dar că o iubeşte într-o epocă de inocenţă pierdută. [...] Ironie, joc metalingvistic, enunţ la pătrat.*

Umberto Eco, ***Marginalii şi Glossa la Numele trandafirului***, în „Secolul XX", nr. 8–10/1983

Epoca modernă s-a născut din sentimentul unei despărţiri radicale de trecut. Atât moderniştii, cât şi avangardiştii au avut intuiţia că între ei şi poeţii tradiţionali s-a înălţat un zid. Istoria poeziei europene n-a cunoscut o situaţie asemănătoare niciodată înainte de mijlocul secolului XIX. Toate înnoirile de până atunci se limitaseră la combaterea uneia singure dintre orientările anterioare. Poezia modernă a fost cea dintâi care a respins trecutul în întregul său. Un lucru exact invers se petrece în postmodernism: el nu numai că nu întoarce spatele poeziei moderne pe care, într-o anumită măsură, o recuperează, dar nu-l întoarce nici măcar poeziei mai vechi decât ea. Este ca şi cum postmodernismul s-ar defini printr-o dorinţă de înglobare a trecutului şi s-ar referi la toată poezia scrisă înainte. [...] Poetul modern este de obicei „inocent" în raport cu tradiţia: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decât înaintaşii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă până la anarhie. Postmodernul nu e anarhic. Pentru el, tradiţia este o povară purtată cu graţie, asumată critic sau ironic.

Nicolae Manolescu, ***Despre poezie***, 1987

O continuitate ludică

Elementul de compunere „post-" din termenul „postmodernism" defineşte exact curentul ca atare, din punct de vedere istoric şi tipologic. Postmodernismul vine **după** modernism, **după** o întreagă evoluţie, sedimentată istoric, a literaturii. El intenţionează însă, spre deosebire de curentele şi atitudinile anterioare, să nu se mai înscrie în această evoluţie, ci să o abolească, privind mai întâi istoria literaturii ca pe un tot şi aderând apoi la acele „segmente" din ea ce pot fi „exploatate" şi reinterpretate în prezent. Scriitorul postmodern are sentimentul că toate lucrurile au fost deja scrise, şi atunci face, din aceasta, o premisă pe care îşi construieşte propria reacţie: una esenţialmente culturală, livrescă, a citatului intertextual şi a parafrazei. El încorporează, în propriul text, fragmente de texte şi experienţe ale altora, recunoscându-le şi numindu-le explicit. Face, aşadar, literatură, pornind mai degrabă de la literatura ce îl precede, decât de la realitatea istorică a secolului al XX-lea, ce-l conţine; iese din cărţi, dintr-o uriaşă Bibliotecă, la care se ataşează cu un spirit pe de o parte ironic, pe de alta ludic. **Ironic** (dar la modul afectuos), pentru că postmodernul recunoaşte că **face** literatură, şi deci naivitatea nu are ce căuta în proiectul lui. **Ludic**, pentru că această nouă literatură (în marginea şi în spiritul unei literaturi deja scrise) dezvoltă bucuria reinterpretării personale a unor vechi şi (pentru moderni) de mult „prăfuite" partituri. Postmodernismul se îndepărtează, prin urmare, de la acea linie dreaptă a evoluţiei literaturii, a progresului şi a progresiei estetice oprite în avangardismul extrem, făcând o buclă şi ataşându-se la o tradiţie pe care, în loc să o nege, o recreează. Identitatea şi substanţa sa nu ies din ruptura programatică de un anumit trecut şi o anume tradiţie, ci, dimpotrivă, din acel element de compunere „post-" care semnalează o continuitate ludică, ştiutoare şi, deci, ironică.

Scanned with OKEN Scanner

„Să uit tot ce știu despre poezie”

Mircea Cărtărescu

Ciocnirea

într-un târziu am încercat să-ți dau telefon, dar telefonul murise
receptorul duhnea a formol, am deșurubat capacul microfonului
și am găsit fierul ruginit, plin de viermi;
am căutat șurubelnița
și-am desfăcut carcasa: de liția bobinelor
își prinseseră păianjenii pânza.
pe șnurul împletit, acum putred, cu cauciucul mâncat și sârma zdrelită
își lăsau mirosul furnicile; l-am apucat, l-am smucit pân-a ieșit din pioneze
cu tencuială cu tot,
am tras de el până am început să apropii
metru cu metru cartierul tău de al meu
turtind farmaciile, cofetăriile, pleznind țevile de canalizare
încălecând asfalturile, presând atât de mult stelele pe cerul violaceu, de amurg, dintre case
încât deasupra a rămas doar o muchie de lumină scânteietoare
pulsând în aerul ars, ca de fulger.
trăgeam de fir, și ca un sfânt indian făcând trapezul pe ape
statuia lui c.a. rosetti aluneca spre miliție
consiliul popular al sectorului doi
se ciocni de foișorul de foc și se duse la fund cu tot cu o nuntă
iar strada latină zâmbi; trăgeam de fir, încolăcindu-l pe braț, și deodată
casa ta cu brâuri albe și roz ca o prăjitură de var
apăru cu fereastra ta în dreptul ferestrei mele
geamurile pleznirà cu zgomot
iar noi ne-am trezit față-n față
și ne-am apropiat din ce în ce mai mult
până ne-am îmbrățișat strivindu-ne buzele
pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima
mâncându-ne genele, smaltul ochilor, coastele, sângele,
ciobindu-ne șira spinării, arzând.

arzând cu troznete, ca dați cu benzină
arzând cu ghețuri albastre, cu stalactite de fum
cu ceară sfârâitoare, cu seu orbitor
până cenușa a umplut lada de studio și chiuveta din baie
și păianjenii și-au făcut plase în coșul pieptului nostru.

Coordonate ale vieții și operei

Mircea Cărtărescu s-a născut la 1 iunie 1956, la București. A urmat cursurile Liceului „Dimitrie Cantemir” (absolvit în 1975), apoi pe cele ale Facultății de Litere a Universității București (licența în 1980). După absolvire, este profesor la o școală generală bucureșteană (până în 1989) și redactor al revistei „Caiete critice” (în 1989). După Revoluție, devine asistent universitar la Facultatea de Litere din București (1990) și obține diverse burse, petrecându-și mult timp în străinătate. A debutat publicistic în anul 1978, cu versuri, în „România literară”, după ce frecventase „Cenaclul de Luni” (condus de Nicolae Manolescu) și Cenaclul „Junimea” (condus de Ov.S. Crohmălniceanu). Debutul editorial are loc în 1980, cu volumul ***Faruri, vitrine, fotografii***

▸▸▸

Scanned with OKEN Scanner

(Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor), primul dintr-o serie de titluri ce fac din Mircea Cărtărescu liderul generației poetice „optzeciste": ***Aer cu diamante***, antologie (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan) (1982), ***Poeme de amor*** (1983), ***Totul*** (1985), ***Levantul*** (1990; Premiul Uniunii Scriitorilor), ***Dragostea*** (1994) [poezie]; ***Desant '83*** (antologie colectivă de proză scurtă, 1983), ***Visul*** (1989; Premiul Academiei), republicat apoi sub titlul ***Nostalgia*** (1993), ***Travesti*** (1994), ***Orbitor. Aripa stângă*** (1996) [proză scurtă și roman]; ***Visul chimeric. Subteranele poeziei eminesciene*** (1991), ***Postmodernismul românesc*** (1999) [eseistică și critică].

Poezia sa preia de la cea a lui Leonid Dimov tehnica **aglomerării** de obiecte și materii — descrise de aproape, privite ca printr-o lupă care le mărește și le face halucinante. Este efectul paradoxal al hiperrealismului. La Cărtărescu, poezia iese dintr-un **efect de sinceritate**, din imposibilitatea de a selecta și a ordona „artistic" materialul experienței personale. **Totul** (cuvânt-cheie) poate intra în poezie, în măsura în care îl exprimă pe acest protagonist al propriei creații, care este poetul. Cărtărescu a inventat și un termen adecvat acestei discuții, **texistență**, „topind" în el **textul** și **existența**, într-un continuum care abolește vechile granițe dintre ficțiune și realitate.

Însă pe lângă biografie și întâmplările ei, intră în poezie și **talentul** autorului, **forța** sa de a topi într-o viziune personală, inimitabilă, datele realității. În textele lui Mircea Cărtărescu, se vede ambiția romantică de a cuprinde — printr-o amplificare a eului — totul, se vede tehnica postmodernă a raportării

Ioan Delamare Atanasiu, *Orașul*

Abordarea textului în clasă

- Cât de *modern* este peisajul „ciocnirii" erotice din poemul lui Mircea Cărtărescu? Identificați, în text, elementele care țin de universul citadin.
- Analizați comparațiile din poem. Sunt ele „poetice" în sens tradițional sau, dimpotrivă, „realiste"? Argumentați.
- De ce credeți că versurile nu au majusculă nici măcar când începe o nouă frază, iar numele de străzi sunt grafiate tot cu literă minusculă?

Repere de interpretare

„Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obișnuite ale vieții mele de om obișnuit formează conținutul poeziei, care devine preponderent ca importanță față de formă", scrie Mircea Cărtărescu, explicitând formula propriei poezii. Ea este una intens biografică și își trage substanța, prin urmare, din evenimentele mai deosebite sau mai mărunte ale celui ce o scrie, din diversele întâmplări trăite de el, din spațiile în care se mișcă și peisajele pe care le admiră, din locurile în care se află, din reacțiile și gesturile sale...

Poemul *Ciocnirea*, din volumul *Totul*, dă o reprezentare exactă asupra modului în care Mircea Cărtărescu își edifică universul liric. O face mai întâi prin „dezmembrarea" realului în părți cât mai mici (și mai concrete), și apoi prin descripția lor atentă și răbdătoare. Poemul devine, prin urmare, **epic**, iar procedeul cel mai frecvent folosit este **enumerarea**: „turtind farmaciile, cofetăriile, pleznind țevile de canalizare,/ încălecând asfalturile", „statuia lui c.a. rosetti aluneca spre miliție/ consiliul popular al sectorului doi/ se ciocni de foișorul de foc și se duse la fund cu tot

Scanned with OKEN Scanner

cu o nuntă/ iar strada latină zâmbi"; „mâncându-ne genele, smalțul ochilor, coastele, sângele,/ ciobindu-ne șira spinării". Spațiul acestei „ciocniri" erotice este **orașul** (și anume orașul București), astfel că în mișcarea de apropiere fantastică, prin tragerea de un fir telefonic, a celor două cartiere, sunt angrenate elemente de reper familiare celor ce locuiesc în Capitală: „statuia lui c.a. rosetti", „consiliul popular al sectorului doi", „foișorul de foc", „strada latină"... Poetul nu vrea să se abstragă din spațiul și din timpul său, ci se cufundă, efectiv, în ele, explorându-le și inventariindu-le cu voluptatea cu care romanticul Walt Whitman descoperea și cânta, în *Fire de iarbă*, America. Poezia nu tinde spre un plan mai înalt, spre metafizic, ci se **înfățișează**, pur și simplu, grea de toată materialitatea ei, în plin spațiu imanent. Cuvintele sunt folosite în sensul lor propriu (iar nu în cel figurat): telefonul e telefon, receptorul și șurubelnița nu sunt altceva decât un receptor și o șurubelniță. **Denotativul** limitează și subțiază **conotativul**, elementele concrete aproape că „alungă" din poem abstracțiunile și imaginile neclare. Cu toate acestea, poezia înfățișează o realitate ieșind din țâțâni și suferind o stranie metamorfoză. Câteva **semne** premonitorii apar în primele versuri: „telefonul murise", „receptorul duhnea a formol", sub capac, microfonul este „plin de viermi", iar „de lița bobinelor/ își prinseseră păianjenii pânza". Putreziciunea biologică s-a strecurat în acest mijloc de comunicare modern și eficient care este telefonul. Și atunci, **comunicarea** dintre cei doi îndrăgostiți se face într-un mod deloc „realist", ba chiar **fantastic**: trăgând de firul telefonic și „încolăcindu-l pe braț", eroul aduce în fața ferestrei sale fereastra iubitei, împreună cu locuința și cartierul ei!

În planul realului s-a deschis o „trapă" către o lume a altor posibilități, mult mai largi, depășind cu mult puterile omului, dar nu și forța **imaginației** sale. În dezlănțuirea romantică a acestei imaginații, nimic nu poate opri „ciocnirea" dintre cei doi îndrăgostiți, îmbrățișarea prin care ei devin, la propriu, o singură ființă. Instantaneele acestei contopiri sunt memorabile: „iar noi ne-am trezit față-n față/ și ne-am apropiat din ce în ce mai mult/ până ne-am îmbrățișat strivindu-ne buzele/ pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima/ mâncându-ne genele,

Max Ernst, *Sărutul*

tandre-ironice la texte anterioare, se vede, în primul rând, „apetitul" cultural al unui autor erudit, care va atinge prin ***Levantul*** performanța de a rescrie, într-o intertextualitate voioasă, istoria liricii românești.

Elemente de prozodie
Enjambamentul (ingambamentul)

● Din fr. **enjamber** — „a încălca, a trece peste".

Ingambamentul reprezintă continuarea ideii poetice în versul următor (sau în mai multe), fără pauză marcată, așadar, fără ca un vers să corespundă unui enunț întreg ca sens și expresie sintactică. Procedeul ca atare a fost respins în clasicism, Malherbe și Boileau considerându-l o licență poetică. Un romantic precum M. Eminescu l-a întrebuințat, ca să-și sublinieze ideile antitetice din ***Împărat și proletar***. Romanticii l-au folosit atât în poezie, cât și în dramele versificate: Vasile Alecsandri (***Despot-Vodă***), Bogdan P. Hasdeu (***Răzvan și Vidra***), Al. Davila (***Vlaicu-Vodă***). Din perspectiva lui Nicolae Iorga: „Enjambamentul leagă versurile între ele, le face melodioase, pline de vioiciune și de energie." Există două feluri de ingambament, cel **abrupt** (frânt) și cel **lin**: în primul, sensul se prelungește de la un vers la altul, dar se frânge brusc într-al doilea; în forma sa lină, sensul continuă să curgă *legato* în versul următor. Poeții noștri clasici l-au folosit mai rar pe cel abrupt, dar l-au preferat pe cel lin: „Porni Luceafărul. Creșteau/ În cer a lui aripe..." (M. Eminescu); „Sună coasta; turma-ncet/ Peste câmpuri face-și calea..." (G. Coșbuc).

Scanned with OKEN Scanner

Acest procedeu artistic poate fi analizat după două criterii:

- gradul de **atracție gramaticală** dintre termenii disociați;
- gradul de **incongruență** dintre limitele propoziției și cele ale versului.

Liricii moderniști — Ion Barbu, Tudor Arghezi, îndeosebi Lucian Blaga — utilizează ingambamentul, care fluidizează ideile poetice, asigurându-le și o relevanță morfo-sintactică datorită plasării lor intenționate la sfârșit și la început de versuri continue. Poeții contemporani au făcut din ingambament un fenomen prozodic, adesea extins la nivelul întregului poem:

„Și-am desfăcut carcasa: de lița bobinelor/ își prinseseră păianjenii pânza."

(M. Cărtărescu)

„Am început atunci să mănânc în cascade/ Cataifuri, baclavale, rulade."

(L. Dimov)

smalțul ochilor, coastele, sângele,/ ciobindu-ne șira spinării, arzând// arzând cu troznete, ca dați cu benzină/ arzând cu ghețuri albastre, cu stalactite de fum/ cu ceară sfârâitoare, cu seu orbitor". La sfârșit, apar din nou păianjenii cu pânza lor (măsurând, prin țeserea ei continuă, trecerea timpului), numai că, acum, ei își fac plasele „în coșul pieptului nostru". Un singur piept acoperă inimile „amestecate" ale celor doi îndrăgostiți, bărbat și femeie contopiți în imaginea perfectă, „rotundă", suficientă sieși a **androginului**. **Biografismul** și **realismul** poeziei lui Mircea Cărtărescu nu sunt deloc plate și lipsite de un nivel al semnificațiilor mai adânci. Ele acoperă doar, nu foarte bine, un **nucleu simbolic** — pe care, iată, nici măcar o poezie prozaică, transparentă și voit „ne-poetică" (așa cum este poezia postmodernistă) nu și-l poate refuza.

Exerciții de redactare și compoziții

- Cum explicați lungimea multora dintre versuri? În ce „vârstă" a poeziei (clasicism, romantism, simbolism, modernism, avangardism) ați mai întâlnit astfel de versuri lungi? Oferiți exemple pentru a vă argumenta opinia, într-un eseu nestructurat.
- Scrieți un eseu nestructurat în care să explicați absența voită a rimei și a ritmului în acest poem.
- Cum se explică faptul că singurele viețăți care apar în acest spațiu citadin sunt viermii, păianjenii și furnicile? Creează ele o atmosferă neagră, sumbră? Argumentați într-o compoziție liberă.
- Identificați imaginile interiorului și ale exteriorului, versurile ce conturează un spațiu închis, respectiv unul deschis; motivați alegerea sintagmelor antitetice, într-un eseu nestructurat.

Ion Minoiu, *Peisaj citadin*

Bibliografie

- Al. Cistelecan, în ***Dicționarul esențial al scriitorilor români*** (coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), Editura Albatros, București, 2000.
- Nicolae Manolescu, prefața la antologia ***Aer cu diamante***, Editura Litera, București, 1982.
- Ion Pop, **Jocul poeziei**, Editura Cartea Românească, București, 1985.
- Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1989.
- Radu G. Țeposu, **Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă**, Editura Eminescu, București, 1993.

Scanned with OKEN Scanner

EVALUARE FINALĂ

DRAMATURGIA

1. Comparați, într-o paralelă, tragedia în literatura română (mai puțin ilustrată) cu o tragedie antică și cu una clasică franceză, citite de voi pe durata anului școlar.

2. Prezentați într-un eseu nestructurat, inventivitatea onomastică în comedia românească, de la V. Alecsandri și I.L. Caragiale până la G. Ciprian, Al. Kiriţescu, Victor Ion Popa, Tudor Mușatescu, Aurel Baranga, Ion Băieșu ș.a.

3. Reliefați, într-un eseu structurat, tipologia bogată a comediei (de caractere, de moravuri, de situație, sub forma vodevilului, a feeriei, a farsei, a scheciului etc.) în teatrul românesc.

4. Argumentați, într-un eseu structurat, varietatea tipologică a dramei (romantice, istorice, satirice, morale, de idei, mitice, parabolice, absurde, a melodramei etc.) cu ilustrări din teatrul românesc.

5. Identificați, într-o compoziție liberă, ipostaze ale miturilor (naționale și universale) în dramaturgia autohtonă, de la L. Blaga la Marin Sorescu.

6. „Drama actuală — combinație originală între aspecte comice și substrat (sens) profund tragic al vieții"; realizați o compoziție pe această temă, referindu-vă la opere studiate sau cunoscute de voi din literatura națională: *Hagi-Tudose* de B.Ștefănescu-Delavrancea, *Omul care a văzut moartea* de V. Eftimiu, teatrul lui E. Ionescu etc.

POEZIA

1. De la speciile liricii și ale epicii folclorice (în versuri) la cele culte: colindul laic, epitalamul (cântecul de nuntă rostit în cinstea mirilor), bocetul, doina, cântecul; balada, poemul, legenda versificată etc.; exemplificați cu poezii ilustrative din creația scriitorilor români, într-un eseu nestructurat.

2. Folclorul — sursă de inspirație fundamentală (alături de istorie și pitorescul naturii) pentru întreaga poezie romantică, îndeosebi pentru V. Alecsandri și M. Eminescu; justificați tema propusă, într-un eseu nestructurat.

3. Identificați, într-o compoziție liberă, ipostaze ale spiritului religios național în poezia noastră veche și actuală, de la Dosoftei la autorii contemporani.

4. Justificați, într-o compoziție–paralelă, interferențele clasice, preromantice și romantice în operele versificate ale scriitorilor de la 1848.

5. Specii lirice clasice și romantice, preferate de scriitorii români, care s-au permanentizat în poezia națională; ilustrați, într-un eseu nestructurat, mai ales cu opere aparținând poeților moderni și contemporani, viabilitatea în timp a speciilor versificate.

6. Argumentați, într-un eseu nestructurat, în ce măsură curentul literar romantic a autohtonizat sursele de inspirație ale poeziei românești, în conformitate cu cerințele estetice ale *Introducției* la „Dacia literară", formulate de Mihail Kogălniceanu, cel care voia o literatură capabilă să exprime și să trezească „duhul național".

7. „Nașterea (omului și a universului), iubirea, moartea (ființei și a cosmosului), trinitate fundamentală în poezia lui Mihai Eminescu"; realizați un eseu nestructurat pe această temă.

8. „Eminescu și eminescianismul — înțeles ca moștenire artistică definitorie pentru toate spiritele creatoare de anvergură din lirica națională ulterioară"; concepeți un eseu nestructurat pe tema propusă.

9. Evidențiați, într-un eseu critic, rolul „Junimii", al „Convorbirilor literare" și al principiilor estetice susținute de către T. Maiorescu în studiile sale, pentru impunerea „direcției noi" în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

10. Explicați, într-un eseu nestructurat, de ce lirica lui G. Coșbuc și cea a lui O. Goga sunt integrate în acest manual într-un capitol special, sub genericul: „Prelungiri ale romantismului și ale clasicismului".

11. „G. Coșbuc și O. Goga — conștiințe protestatare, care au resuscitat — în maniere artistice diferențiate — problematica socială și națională a universului transilvănean și românesc în general"; realizați o compunere–paralelă pe această temă.

12. Al. Macedonski — conștiință estetică novatoare și poet complex, care a interferat elementele romantice, parnasiene și simboliste în creația sa; demonstrați această afirmație într-o compoziție de sinteză.

13. Argumentați conceptul simbolist al „corespondențelor" în volumul *Plumb* de George Bacovia; alcătuiți un eseu cu exemple lirice din întregul volum menționat.

Scanned with OKEN Scanner

14. Forme şi semnificaţii ale noţiunii de „simbol" în poezia simbolistă românească; citiţi şi utilizaţi — în demonstraţia voastră — versuri aparţinând şi altor creatori simbolişti notabili precum: D. Anghel, Şt. Petică, I. Minulescu.

15. Ilustraţi, într-un eseu critic, conceptul de „modernism" literar în operele poeţilor români care îl justifică în gradul estetic cel mai înalt: Ion Barbu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi.

16. De la parnasianism la ermetism — prezentaţi evoluţia operei poetice barbiene într-un eseu nestructurat.

17. „Expresionism panic în forme lirice autohtonizate — structură psihoculturală definitorie pentru poetul L. Blaga şi opera sa"; dovediţi valabilitatea temei propuse, într-un eseu critic.

18. Măştile lirice ale unui Proteu al literelor româneşti: Tudor Arghezi; justificaţi comparaţia metaforică, într-o compoziţie liberă.

19. Reliefaţi, într-un eseu nestructurat, construcţia metaforei şi sintaxa poetică modernistă în creaţia lui I. Barbu şi T. Arghezi.

20. Ilustraţi, într-o compoziţie de sinteză, doctrina estetică tradiţionalistă în lirica lui V. Voiculescu şi Nichifor Crainic.

21. Identificaţi, într-un eseu nestructurat, direcţiile de manifestare estetică şi artistică în tradiţionalismul antebelic şi interbelic: semănătorismul (în lirica lui G. Coşbuc şi O. Goga), gândirismul ortodoxist (în poezia lui N. Crainic şi V. Voiculescu) şi cel care acordă valoare păstrării tradiţiei în sens de specific naţional (în creaţia lui I. Pillat).

22. Argumentaţi, într-un eseu structurat, conceptul de „avangardism" literar, specificând modernismul său dus la extrem şi diferitele curente artistice care i se subsumează: dadaism, constructivism, suprarealism etc., împreună cu reprezentanţii săi în literatura noastră.

23. „Ion Vinea — de la îndrăznelile avangardiste la formele lirice clasice, care au marcat evoluţia scrisului său"; alcătuiţi un eseu nestructurat pe tema propusă.

24. Comparaţi, într-o paralelă, tipurile de poezie practicate de Ştefan Aug. Doinaş şi Ion Caraion. Ilustrează ele fidel programul Cercului Literar de la Sibiu, respectiv al grupării din jurul revistei bucureştene „Albatros"?

25. Evidenţiaţi, într-un eseu critic, mărcile modernismului în poezia lui Nichita Stănescu, stabilind, totodată, filiaţiile sale cu poezia modernistă interbelică.

26. Identificaţi în poezia lui Marin Sorescu, acele elemente şi particularităţi care fac din el un precursor al postmodernismului.

27. Argumentaţi, într-un eseu nestructurat, în ce măsură poezia „onirică" a lui Leonid Dimov se constituie ca o tradiţie pentru creaţia poetică a optzeciştilor postmodernişti (precum Mircea Cărtărescu).

STILISTICĂ ŞI PROZODIE

Alcătuiţi analize parţiale sau integrale de texte lirice (fonetice, morfologice, sintactice, lexicale, stilistice, prozodice etc.), în care să abordaţi următoarele teme:

1. Funcţii stilistice ale diminutivelor şi ale augmentativelor în lirica folclorică, cu ilustrări din baladele studiate în acest an şcolar şi din alte specii populare versificate cunoscute de voi.

2. Valenţe ideatice şi stilistice ale repetiţiei şi ale refrenului în poezia populară românească.

3. Tipuri de epitete în lirica pastelistă a lui V. Alecsandri şi în poezia de natură scrisă de Mihai Eminescu.

4. Influenţa versificaţiei populare asupra creaţiei poetice aparţinând lui V. Alecsandri şi lui Mihai Eminescu.

5. Versul alexandrin românesc extins (de 14 şi 16 silabe) şi decapentecasilabul (de 15 silabe) sunt specifice poeziei eroice, didactice, satirice şi meditative, având un caracter clasic; analizaţi variantele sale în poemul filozofic *Viiaţa lumii* de Miron Costin, în satirele, meditaţiile şi în epistolele versificate ale lui Gr. Alexandrescu, precum şi în *Scrisorile...* lui Mihai Eminescu.

6. Valori stilistice ale personificării şi ale comparaţiei în lirica lui G. Coşbuc şi O. Goga.

7. Metafora „revelatorie" şi „plasticizantă" în poezia scrisă de L. Blaga; ilustraţi cu exemple din poemele studiate şi din altele, recomandate de profesori ori cunoscute de voi.

8. Dislocări şi abateri sintactice (hiperbat, anacolut, inversiune etc.) în lirica ermetică a lui Ion Barbu, comparativ cu formele lor de exprimare artistică în poezia lui Tudor Arghezi.

9. Mijloace specifice de realizare artistică a metaforei în poezia lui Tudor Arghezi.

10. Modalităţi specifice de realizare a limbajului voit prozaic, în creaţia autorilor lirici postmoderni.

11. Tehnica ingambamentului şi efectele semantice şi stilistice ale acesteia asupra poeziei moderne şi contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Index de noțiuni și concepte

Absurdul, 48
Alegoria, 58
Aliterația, 71
Anapestul*, 83
Antiteza, 98
Amfibrahul*, 129
Anacolutul *, 198
Anafóra *, 182
Antiliricul, 193, 234
Apolinic și dionisiac, 176, 181
Argoul, 202
Asonanța, 65
Autohtonismul, 207
Autonomia esteticului, 74, 92, 173
Artă pentru artă, 92
Arta poetică, 162
Arta spectacolului dramatic, 36
Avangardismul*, 47, 218
Balada, 63
Balada cultă, 143, 177
Catrenul*, 122
Cezura, 180
Clasicitate și livresc, 216
Chiasmul*, 68
Comedia, 6
Comparația, 240
Compoziția operei lirice și a celei epice, 81
Conflictul dramatic, 43
Constructivismul, 220
Coriambul, 128
Cunoașterea „paradisiacă" și „luciferică", 186
Curentul literar, 24
Cvinaria*, 131
Dactilul*, 213
Dadaismul, 218
Diafóra, 202
Dialogul, 11
Didascalia, 23
Distihul*, 235
Doctrina estetică, 173
Drama, 17
Dubitația, 59
Elegia, 84
Epicul în versuri, 55
Emistihul, 180
Enjambamentul (ingambamentul), 251
Enumerația, 199
Epifóra*, 169
Epitetul, 104
Epistola în versuri, 110
Epizeuxisul, 124
Ermetismul, 177
Eul liric, 79, 231
Expresivitatea poetică, 70
Fabula, 58, 84
Farsa, 6, 47
Figura de stil, 64
Folclorul literar, 54, 103
Frumosul artistic, 234
Funcția emotivă a limbajului, 31
Funcția poetică a limbajului, 234
Gândirismul, 207
Genul comic și speciile lui, 7
Genul dramatic și speciile lui, 18
Hiperbola, 144
Hiperbatul, 198
Iambul*, 135
Ideea poetică, 80
Incipit, 82
Indici ai limbajului oral, 34
Instrumentalismul, 157
Interogația retorică*, 201
Inversiunea, 240
Invocația poetică*, 197
Imaginea artistică în poezie, 83
Imaginea poetică, 166
Imprecația, 133
Jargonul, 11
Junimea, 91
„Lirica de idei" (Gedankenlyrik), 80
Lirica expresionistă, 185
Liricul, 78
Lirismul obiectiv, 143
Lirismul și teatrul, 30
Litota, 145
Manifestul literar, 18, 179

Scanned with OKEN Scanner

Meditația, 125
Metafora, 121
Metafora in absentia*, 121
Metafora in prezentia*, 121
Metafora „plasticizantă" și metafora „revelatorie", 187
Metrica, 60
Metonimia*, 134
Metrul, 61
Mijloace lingvistice de realizare a unei judecăți de valoare (verbe evaluative, adverbe de mod predicative, cuvinte cu rol augmentativ în argumentare, structuri/tipare cu rol emfatic), 14
Mitul, 56, 95
Mitul erotic, 99
Miturile poetice, 95
Mituri tradiționale autohtone, 56
Modernismul, 172
Modalități de realizare a funcției emotive a limbajului literar* (indici ai persoanei, ai timpului, ai spațiului), 33
Monologul, 50
Monoversul*, 241
Neomodernismul, 224
Nirvana, 124
Nivelurile textului poetic, 189
Onomatopeea, 66
Onirismul, 243
Ortodoxismul gândirist, 207
Oximoronul*, 136
Paralelismul, 170
Pastelul, 88
Parnasianismul, 157, 162, 176
Peonul, 127
Personificarea, 61
Perturbațiile topice, 198
Poezia folclorică, 54
Poezia lirică și epică, 142
Postmodernismul*, 232, 248
Prozodia, 60
Psalmul, 154
„Râsul" (categorie estetică), 6
Realismul popular, 140
Refrenul, 69
Repetiția, 69
Replica, 44
„Restaurarea goetheană", 224
Rima, 66
Ritmul, 205
Romantismul, 90, 97
Rondelul, 163
Satira, 112
Senária, 199
Sextina, 200
Sincronismul, 173
Simbolul, 195
Funcțiile simbolului, 196
Simbolismul, 152, 160, 167
Simbolismul cromatic, 166
Sinestezia, 170
Sinecdoca*, 123
Solilocviul, 50
Sonetul, 101
„Spațiul mioritic", 59, 62, 187
Specificul național, 54
Speciile folclorice, 55
Stanța, 247
Strofa, 243
Strofa polimorfă, 126
Structura operei literare versificate, 82
Subiectivitatea în limbajul dramatic*, 18, 35
Subiectivitatea în limbajul liric*, 18, 142, 166
Suspansul, 13
Șabloanele, 71
Tautologia, 113
Teatrul expresionist, 29
Teatrul de idei, 21
Teatrul istoric, 39
Teatrul mitic, 29, 41
Teatrul modern, 39
Teatrul parabolic, 41
Teatrul romantic, 39
Teoria imitației, 74
Terțetul și terțina*, 132
Tipuri de epitete (ornant, personificator, hiperbolic, metaforic)*, 103, 104, 128
Tipuri comice, 11
Tirada, 52
Terțetul și terțina, 132
Tradiționalismul, 207
Tragicomicul, 9, 42
Trăsăturile folclorului, 54
Troheul*, 61
„Urâtul" (categorie estetică), 203
Versul (stihul), 180
Versul alb, 181
Versul cretic, 146
Versul liber, 181
Versul safic, 130

Scanned with OKEN Scanner